Imágenes paganas

OTRAS MEMORIAS,
OTROS GÉNEROS

Belén Ciancio (comp.)



ediciones
IMAGO MUNDI

Imágenes paganas

Belén Ciancio
compiladora

Imágenes paganas

Otras memorias, otros géneros

ediciones
IMAGO
MUNDI

Belén Ciancio (comp.)
Imágenes paganas. Otras memorias, otros géneros. 1a ed. Buenos Aires: 2021
206 p.; 15.5x23 cm. ISBN 978-950-793-374-5
1. Título
CDD 791.4361
Fecha de catalogación: 27/07/2021

Arte de tapa: Patricia Benito
Corrección: Belén Ciancio
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Cómo referenciar este libro con el estándar de Ediciones Imago Mundi.

Ciancio, Belén (comp.), *Imágenes paganas. Otras memorias, otros géneros*, Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 2021.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2021 en San Carlos Impresiones, Virrey Liniers 2203, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina.

Sumario

Imágenes paganas en marcos virales: otras memorias, otros archivos

BELÉN CIANCIO

Este libro surge de un proyecto de investigación[1] que intentaba articular diferencias entre una serie de teorías y prácticas acerca de imágenes, memorias y géneros. Sin pretender reconciliarlas, transitaba entre diversas perspectivas y líneas filosóficas, sociológicas de los estudios de cine y (audio)visuales y de teatro, así como desde prácticas y producciones de artistas y activistas, en un espacio de diferencias amistosas. La idea era no solo producir una cartografía, fragmentaria, en la que se evidenciaran tensiones epistemológicas, éticas y estéticas (sensoriales, perceptivas y concretas), entre prácticas situadas, dispositivos y categorías de análisis que se producen a nivel global, en relación a una alteridad de memorias, imágenes y géneros. También se proponía preguntar por el gesto mismo cartográfico, el problema de las escalas, y, por otro lado, contribuir al fortalecimiento de espacios o lugares de la memoria locales y al análisis de producciones artístico-culturales (documentales, dramaturgias, performances, escrituras y prácticas autogestivas y efímeras como los fanzines) menos estudiadas. Se trataba entonces, quizá un poco ambiciosamente, de abordar críticamente conceptos, prácticas, experiencias y dispositivos como los de *posmemoria, lugares* y *espacios de la memoria, archivo, museo, performatividad, duelo* y

[1] «Otras memorias, otras imágenes otros géneros. Articulaciones y tensiones entre teorías prácticas (audio)visuales, artísticas, archivos y lugares de la memoria y de la (pos)memoria» (Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica: 2017). Dirigido por Belén Ciancio y Nazareno Bravo.

otros generalmente vinculados a la teoría crítica y a la estética filosófica: *alegoría, anacronismo, imagen dialéctica* (que implica otras dimensiones no audiovisuales de las imágenes), *imagen-movimiento, imagen-tiempo, literaturas menores, representación.* En distintas versiones y con diferentes sentidos, estas constelaciones conceptuales sus destellos, opacidades y relecturas, fueron delineando preguntas que exceden la especificidad de campos o de formaciones discursivas y atraviesan producciones audiovisuales, gráficas, teatrales, performances y otras intervenciones artísticas, narrativas y poéticas no solo vinculadas a las posdictaduras, sino a otros acontecimientos que también suelen considerarse en los estudios de memoria y que producen, a su vez, otras memorias, afectos, subjetivaciones e imágenes y otros haceres y deshaceres del género. Aquí podrían incluirse las diásporas, migraciones y refugios, las memorias de minorías o colectivos de mujeres, de juventudes marginalizadas, de poblaciones indígenas y rurales, las de disidencias sexuales o de lo que eufemísticamente se nombra como diversidades funcionales. Alteridades no solo excluidas generalmente de las historias oficiales, sino a veces representadas en los archivos y museos, desde la metáfora derrideana del aparato psíquico o *bloc mágico* freudiano, como cuerpo patógeno o mente alienada, otra forma del archivo del mal, de la locura, o, anteriormente, como cuerpo o territorio demonizado, con sus correspondientes imágenes paganas[2] y luego científicas con el uso de la fotografía en el archivo positivista. Actualmente las memorias digitales y la *web* han ido ampliando y afectando la noción de archivo, más allá de la domiciliación, la arqueología y el conjunto de enunciados, que ya el cine, la televisión y otros medios habían alterado.

Por otro lado, desde los feminismos, la teoría *queer* o cuir, los estudios de memoria y género, y desde algunas tendencias de la (est)ética contemporánea, se resignificó el problema de la representación, no solo en un sentido epistemológico, sino en relación a la

[2] El título del libro evoca así no solo la metáfora de mezcla y remolino de imágenes en la cultura contemporánea, como en la canción de Virus *Imágenes paganas* (Federico Moura y Roberto Jakoby 1986), sino la idea de imágenes de una alteridad. Paganas fueron para las religiones monoteístas las imágenes de otras culturas (de la antigüedad o del llamado «Nuevo Mundo»), la atribución de «paganismo» tuvo en algunos momentos que ver con ciertas formas de idolatría de imágenes, pagano tenía también una connotación relacionada a la aldea (*pagus*), el campesinado y la provincia.

(de)construcción de identidades, imaginarios y subjetivaciones y, según Jean Luc-Nancy, desde la intensidad de la re-presentación. Estas líneas y movimientos resultaban así ineludibles a la hora de abordar diferentes producciones que, más allá de políticas institucionales y de la anatomopolítica de las subjetivaciones, mostraban tensiones entre las tendencias a la especialización, la especificidad y la autonomía en el surgimiento de nuevos campos (los estudios sobre cine y audiovisual, los estudios visuales, los estudios sobre teatro, los estudios trans...), con una cuestión mas amplia que reescribía una pregunta kantiana («¿qué significa orientarse en el pensamiento?»): ¿cómo orientarse en las imágenes y en las memorias? Si esta pregunta tenía que ver, según Georges Didi-Huberman, con la posibilidad de una nueva arqueología de *las imágenes, las palabras y las cosas*, aquí más bien se trataría de cartografías (críticas, efímeras, performáticas, afectivas, incluso de descartografías...) de *imágenes, palabras y cuerpos.*

En este marco pero desde otra tradición, la estructura de posmemoria, con diferentes recepciones, reescrituras y críticas, redefinió a nivel global intersecciones entre estudios y prácticas, además de una reconfiguración del sujeto de memoria. Por un lado, implicó repensar los supuestos de estos estudios, sus genealogías y encrucijadas con algunas versiones del feminismo y estudios de género. Por otro, y en medio de la clasificación académica de giros (afectivo, icónico, visual, performativo, subjetivo...), un giro o «impulso archivístico» que, a diferencia del derrideano, se reconocía ligado no solo a la escritura y a algunas versiones del feminismo, sino a la visualidad y las imágenes. Esto suponía repensar también otras genealogías de los estudios de/sobre memoria, más allá de los «padres fundadores»: Maurice Halbwachs, Pierre Nora y Michel Foucault.[3] Si bien

[3] Según Hirsch en su primer trabajo traducido al español, *La generación de la posmemoria. Escritura visual y cultura visual después del Holocausto* los estudios sobre memoria, el feminismo y la teoría *queer*, se habían desarrollado en paralelo, sin encontrarse. Entonces, en el origen de los primeros había que incluir la historia de las mujeres y la producción del feminismo académico. Hirsch no incluye otros importantes trabajos de archivo, como los de *The Lesbian Herstory Archives* que comenzó en los setenta. Tampoco considera la memoria de otras minorías exterminadas por el nazismo o los archivos de otros movimientos sociales, visuales por la fuerza, ya que el registro de sus acciones y prácticas se produjo más que desde la escritura, o la producción académica, desde el fotoperiodismo y actualmente por las redes, memorias no solo fuera del marco institucional archivístico, sino doblemente excluidas porque tampoco se asimilan al dispositivo familiar. Por otro lado, a diferencia de este contexto, en

estos autores fueron fundamentales en el Cono Sur, en Argentina fue también muy importante y probablemente más recurrido hasta la primera década del 2000 en lo que respecta a cuestiones de representación, arte, imágenes y memoria, el legado de la teoría crítica con Theodor Adorno y Walter Benjamin. El primero en las lecturas sobre acciones como el *Siluetazo*, con el «dilema adorniano», como lo llamara Eduardo Grüner, el segundo en las reversiones y remontajes de la historia del arte, las aporías de la representación y, más recientemente, las exposiciones, sublevaciones o figuraciones de lo popular, con Georges Didi-Huberman.

Entre el campo de los estudios de/sobre memoria regionales (Nelly Richard, Elizabeth Jelin y Ana Longoni desde el Panel Regional de América Latina del *Social Science Research Council*, Ludmila Da Silva Catela y las diferentes dimensiones del mundo de los archivos), las modulaciones ético-estéticas del pensamiento contemporáneo (Gilles Deleuze, Didi-Huberman, Jean Luc-Nancy, Jacques Rancière), los estudios sobre género y feminismos locales y globales (Judith Butler, Donna Haraway, Teresa de Lauretis), y, actualmente, los estudios trans y otros modos de activismos, existen algunos problemas en común. Aunque las respuestas y modulaciones expresan diferencias irreductibles de significaciones (o asignificaciones) y especificidades de uso, algunos de estos problemas son los de la representación y la performatividad. Si bien estos conceptos tienen en estos campos diferentes sentidos, y así, de algún modo, se diferencian en las respuestas los mismos problemas, atravesaron la pregunta por las imágenes resurgiendo, nuevamente, en el desafío de desmontar el binario representable/irrepresentable. Desde la hegemonía del modelo del Holocausto, en una insistencia de «imágenes pese a todo», según Didi-Huberman, y donde volvía a surgir la categoría de «pueblo». Aunque ya estaba presente en la filosofía de la memoria elaborada desde el cine y otras artes, donde se había reinventado en Deleuze junto con los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo (donde imagen no es representación de una cosa sino movimiento y materia, modulación de un objeto), desde la fabulación de un cine político, uno de memoria y del tercer mundo, que iban mas allá de un sentido geopolítico y del bergsoniano de memoria y del cine político europeo. Aquí se ponía en cuestión el

Argentina ha sido ineludible el rol que tuvieron siempre en los trabajos sobre memoria Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, aunque se produjeran en algunos casos desencuentros con algunas versiones del feminismo.

tópico de la memoria como facultad psicológica o como vinculada al pasado, se acentuaban sus dimensiones nietzscheanas (como memoria crítica, como promesa o con la contracara del olvido como fuerza activa), un devenir que se enunciaba como alteridad, como arte y memoria del futuro que ya está en el pasado y que podría actualizarse en un ahora. Incluso, en un Deleuze raramente polémico, en el inconformismo con la programación de pasiones tristes o de quienes lloran en nombre de las víctimas pero no viven, como ellas, de otro modo.[4] Mas allá de una semiótica de imágenes y del archivo, en este contexto se volvía a introducir la cuestión de la escritura y las literaturas menores – su (im)posibilidad de escribir – , así como, indirectamente, la cuestión del *devenir mujer*, aunque con otro sentido que el del lema de Simone de Beauvoir, y la *cuarta persona del singular*, como enunciación que va más allá de la función autor. También en este caso el problema de la representación, desde las minorías, tiene otro sentido en el cuestionamiento deleuzo-foucaultiano del «hablar por», retomado por diferentes colectivos.

Algunas de estas cuestiones que conectan imagen, memoria y género con escrituras y otras prácticas artísticas y culturales, resurgieron en los últimos años en Argentina, y en otros países latinoamericanos, en relación a la elaboración del impacto de procesos genocidas su representación y el problema de la transmisión. Este último vinculado, de algún modo, a los efectos performativos no sólo de las palabras sino de las imágenes. Pero, este resurgimiento de distintas prácticas no solo jurídicas y testimoniales, sino artístico-culturales, produjo en algunos casos una configuración que incluye una alteridad, en lo que podrían llamarse *otras memorias*. Esta alteridad suele nombrarse como posmemorias, memorias de *segunda generación, memorias criticas, memorias laberínticas*, de *primera persona*. En esta constelación entraron en juego nuevas subjetividades y subjetivaciones que producen narraciones, testimonios, obras de teatro, intervenciones, performances, documentales,

[4] Se trata de un folleto publicado por la editorial *Minuit*, para distribuir en librerías, donde Deleuze arremetía contra los «nuevos filósofos», los *media* y el márketing periodístico: «Sobre los nuevos filósofos y sobre un problema más general» en Deleuze (2007, pág. 139). Acerca de esta polémica (actualmente casi anacrónica por la retracción de la cultura letrada tradicional ante la *web*), la cuestión de la memoria (más allá del bergsonismo y los estudios sobre cine) y otros posicionamientos politicos de Deleuze, está el artículo de Dosse (2010, pág. 27).

películas, fanzines… En los últimos años fueron consideradas formas de elaboración paradójica de duelos colectivos o singulares y no normativos, y – con respecto a esta ultima dimensión – vistos desde perspectivas similares a las prácticas y teorías *queer*, aunque estas mismas, a veces, de tan recurridas en la academia, perdieron la vitalidad disruptiva, como ya lo había visto Teresa de Lauretis.



La irrupción del COVID 19, provocó que los encuentros acordados se hicieran a través de plataformas virtuales. Así como la pandemia afectó la vida cotidiana, con el teletrabajo, mostró las desigualdades, redefinió los imaginarios de comunidad e inmunidad y por lo tanto de la exclusión, sobrevisibilizó la muerte en cuanto se expuso obscenamente la vulnerabilidad corporal, con la circulación de imágenes de hospitales, calles y cementerios en la *web* y en la prensa, y por otro lado, la ocultó, alterando sus rituales y duelos. Se produjo, al mismo tiempo, una expansión de dispositivos que intervienen en la producción de transmisión de saberes, prácticas, afectos. Acontecimientos que indefectiblemente repercuten en la reconfiguración del concepto de audiovisualidad y de imagen.

Paisaje I
Imágenes y archivos

CAPÍTULO 1

Las imágenes, las palabras y los cuerpos: (pos)memoria y (pos)género

BELÉN CIANCIO

1.1 Márgenes, marcos y girones de otros mapas de la performatividad: imágenes, escrituras y archivos

«si digo agua ¿beberé?»

En esta noche, en este mundo
(Alejandra Pizarnik)

Si las palabras hacen en tanto performativas, ¿qué hacen las imágenes en/con lo real y con los cuerpos? ¿qué conocimientos, memorias y olvidos, u otros efectos (afectivos, perceptivos) producen, y cómo, y qué teorías y prácticas definen el marco de lo visible/audible? Si la performatividad, en distintos contextos, desde la pragmática, en relación al lenguaje, el género, la dramaturgia, los movimientos sociales o, más ampliamente, desde el «giro performativo», fue no solo objeto de estudio y debate, sino un modo de nombrar prácticas y producir, a su vez, subjetividades, la de las imágenes, al menos con este nombre específico, fue menos abordada. Aunque Deleuze, en sus estudios sobre cine, ya afirmaba que si las imágenes pictóricas son en sí inmóviles y es la mente la que debe hacer el movimiento y las coreográficas o dramáticas permanecen adheridas a un móvil (el cuerpo), el auto movimiento de la imagen cinematográfica efectuaba su potencialidad: «*producir un choque sobre*

el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral» (Deleuze 1987, pág. 209, cursivas en el original). Esto supone una serie de efectos performativos ambivalentes y no solo físicos en un mundo de imágenes en movimiento, sino subjetivos (imagen-movimiento como conjunción de interioridad y exterioridad), corporales y políticos con la figura del autómata, que incluso en la filosofía deleuziana de la memoria del siglo XX modulada a través del cine, muta del autómata espiritual a los hitlerianos y luego a los informáticos, entre otros. En estos estudios sobre cine, la producción del tercer mundo provocó anacrónicamente un devenir y una línea de fuga del archivo en la clasificación de imagen-movimiento (cine clásico) e imagen-tiempo (cine moderno), similares a las que producían lo que Deleuze llamaba un cine de mujeres, con Agnes Varda, Chantal Akerman y Michèle Rosier. En esos mismos años, mediados y fines de los ochenta, también desde cinematografías como las de Akerman, pero haciendo una crítica del concepto de «devenir mujer», Teresa de Lauretis proponía el de «tecnologías del género» y Donna Haraway desde el centro de la producción de la tecnociencia formulaba el de *cyborg*, criatura de un mundo posgenérico. Art Spigelman publicaba la primera versión del comic *Maus* (que más adelante consideró posmemoria), se globalizaba el tropo o modelo del Holocausto, varios países del Cono Sur y latinoamericanos transitaban fines de las dictaduras, aunque sus consecuencias continuaran, en 1985 se realizaba el Juicio a las Juntas, en el marco de una serie de tecnologías de la memoria y nuevas configuraciones de formas jurídicas y audiovisuales con el video y la televisión por cable. Por primera vez una película argentina, *La historia oficial* (Luis Puenzo 1985),[1] obtenía un Óscar. Más allá de la actual especificidad de los estudios de/sobre cine y audiovisual y de su institucionalización regional, desde donde se han hecho lecturas críticas o situadas de los conceptos deleuzianos y de su visión del cine tercemundista, o desde un devenir y fuga del mismo Deleuze hacia el tercer mundo como plano creativo más que geopolítico, se produjeron otras formaciones discursivas dedicadas a las imágenes, la visualidad y la mirada. Tal el caso de los estudios visuales, en el marco de modulaciones inter/trans/in disciplinares con los estudios

[1] En esta película, Nicolás Prividera que ha realizado los documentales *M* (2007), *Tierra de los padres* (2011) y *Adiós a la memoria* (2020), sería extra. Ha publicado también uno de los ensayos sobre el nuevo cine argentino más crítico: *El país del cine: para una historia política del nuevo cine argentino* (2014).

culturales y, por otro lado, la formación de redes globales como la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, el «giro icónico» o el «giro de la imagen» en cruce con la historia del arte, la filosofía, y las relecturas situadas de autoras como Nelly Richard o Alejandra Castillo. Aquí se produjeron nuevas reflexiones acerca de la performatividad, en un mundo donde la imagen, o, más precisamente, la audiovisualidad,[2] pasa a estar en el centro de la economía política. Así, siguiendo algunos de los tropos ya planteados por Susan Buck Morss y Paul B. Preciado, Castillo afirma una especie de performatividad farmacológica anestésica en *Adicta Imagen*, (2020) publicado en plena pandemia de COVID-19, de mutaciones de plataformas y de lo que aquí llamamos marcos virales. La imagen «activa y anestesia, seduce y altera como una droga» (Castillo 2020, pág. 11).

Ante estas mutaciones tecnológicas (y virales) y a través de lecturas de W. J. T. Mitchell, Christian Metz, Martin Jay, de legados feministas (Alexandra Kollontai, Julieta Kirkwood) y tropos de ciencia ficción con Philip K. Dick, de obras como el museo travestido y travesti de Giuseppe Campusano, entre otras, Castillo ensaya una urgente reflexión de la imagen en sentido amplio, del régimen escópico y del ocularcentrismo, sus dimensiones racistas en las metáforas iluministas que constituyen el archivo letrado y patriarcal latinoamericano. Toda una serie de metáforas reinvertidas en el despliegue de la fuerza del poder en Chile, si tenemos en cuenta la cantidad de heridas oculares, durante las movilizaciones de 2019.

Sin diferenciar especificidades como el cine, el documental, la fotografía o la imagen técnica, Castillo plantea la ambivalencia de la imagen en la cultura contemporánea, su dominio narcótico fantasmagórico y su potencial transformador. Esto supone una performatividad indistinta o general: «Al giro performativo que nos advierte que se hace algo mientras se dice algo, habría que agregar hoy ese otro *tropos* visual que nos recuerda que hacer y mirar son una y la misma cosa» (Castillo 2020, pág. 62). Aquí podrían precisarse algunas diferencias respecto a los contextos y sujetos de estos efectos performativos: las instancias de fuerza enunciativa (y la diferencia con el lenguaje) y grados de performatividad de las imágenes, así como entre mirar y la mirada (que supone generalmente una subjetividad y tiene cierta connotación humanista), de la autopóiesis de

[2] Los conceptos de imagen, visualidad, audiovisualidad y mirada, suponen diferentes sentidos y dimensiones de subjetividad y temporalidad en la ambivalencia estructural de las imágenes.

la razón algorítmica que produciría subjetivación y memoria desde un constante automatismo performativo de imágenes técnicas u operativas. Actualmente, por ejemplo, algunos dispositivos móviles no solo incrementan el registro directo, produciendo así otras formas de autogestión, de documentar,[3] o de audiovisualidad expandida, sino que también someten a sistemas de control, publicidad y obligan a la conectividad permanente. Pueden producir, además, de modo automático un archivo no solo clasificado espacial y temporalmente, sino también editarlo «afectivamente», musicalizarlo, titularlo, enviarlo a quien utiliza el dispositivo (sin su solicitud), simulando un montaje cinematográfico, con títulos como «Recuerdos», «Retratos familiares», «Amigos cuadrúpedos» (performatividad autopoiética algorítmica y «afectiva» de los autómatas informáticos). Se producen así efectos de edición donde pueden mezclarse aleatoriamente memes virales, porno, publicidades, volantes activistas, con fotos de un álbum familiar. Desde otro tropo distópico de la literatura de Dick en una conocida versión cinematográfica, *Blade Runner* (Ridley Scott 1982), y con otro sentido, podría decirse que se produce, también, una multiplicación de replicantes, aunque su obsolescencia es programada, y aunque todo parece registrarse, archivarse, grabarse, fotografiarse, también más que nunca puede perderse «como lágrimas en la lluvia». Como se programa la obsolescencia y fecha de vencimiento de algunas vidas desde el *triage* clínico.

Otro de los conceptos que ha estado presente en otras reflexiones sobre la cultura visual, y anteriormente en los estudios de memoria con Halbwachs, es el de marco, como en Butler (marco de guerra donde toda representación y visibilidad está enmarcada por un afuera) y Hirsch (marco familiar donde se producen transmisiones de memoria). La palabra que utilizan las autoras, *frame*, tiene también

[3] El documental *District Zero* (Jorge Fernández Mayoral, Pablo Tosco, Pablo Iraburu, 2015), auspiciado por Oxfam entre otras instituciones gubernamentales y no gubernamentales y lanzado con la pregunta «¿Qué se esconde en el móvil de una persona refugiada?», está ubicado en el campamento de Zaatari, Jordania. Con el teléfono como protagonista, según Fernández Mayoral, narra la historia de Maamun quien repara las memorias de estos dispositivos e imprime sus fotos, la única conexión que las personas allí refugiadas conservan con Siria. *Selfie* (Agostino Ferrente 2019), por otro lado, fue también hecha con un teléfono con el que se graban dos jóvenes habitantes del barrio napolitano de Traiano. Los dispositivos audiovisuales móviles incrementaron su uso en las alteraciones de los rituales de la vida y la muerte, la sexualidad, etc., por la pandemia, el distanciamiento y el aislamiento.

un sentido en inglés que lo relaciona con la visualidad, como fotograma o cuadro. Castillo lo retoma vinculándolo al archivo. La pregunta por el deseo de las imágenes, desde Mitchell, está determinada no solo por un archivo sino por un régimen escópico y es entendido, como el deseo femenino, de modo subalterno, o freudianamente, como carencia. Una cuestión que en todo caso podría reverse, no solo desde la versión deleuzo-guattariana del deseo como producción y resultado de un montaje (agenciamientos, microformaciones que moldean cuerpos, percepciones, anticipaciones, semióticas, sexualidades...) antes que de una pulsión, también desde las variaciones de los estudios de género y resistencias a proyectar género y deseo, específicamente el que se supone femenino, enigmático, en las imágenes. Finalmente, en el último año, lo que se impuso o superpuso a estos marcos es el marco viral de la pandemia y de la *web*, con la transmisión audiovisual obligatoria.

Desde otra tradición, los posicionamientos de Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* (2014) y sus debates con Claude Lanzmann, Elizabeth Pagnoux y Gerard Wajcman, o los de Jacques Rancière en *Viraje ético de la estética y la política* (2005) o en la redefinición del «malestar en la estética» respondiendo a Pierre Bourdieu, estuvieron presentes no solo en disputas académicas y en la producción cultural y artística, sino en otras formas de escritura y ensayística, además de la gran convocatoria que produjeron en Buenos Aires. Igual de numerosa que la que provocó Butler en 2019 con la marea feminista, como una estrella pop, o repudiada en Brasil un par de años antes, por la extrema derecha, también respondida críticamente por feministas locales, activistas e intelectuales trans. En muchos casos fue en la producción cinematográfica, audiovisual, visual y fotográfica, donde se intensificaron los debates en torno a la crisis, la (im)posibilidad de (re)presentación, presentación, y autorepresentación, que luego fue tendiendo hacia la cuestión de la transmisión y la ampliación y variación de la performatividad. A veces en correlación con otras prácticas artístico-culturales, narrativas, poéticas, *performances*, *happenings*, dramaturgias, irrupciones de movimientos sociales y asambleas. Fue también cuando empezó a introducirse, reescribirse o resistirse el concepto de posmemoria, desde un análisis de los supuestos de los estudios sobre memoria, entendidos como interdisciplinares o posdisciplinares.

Desde hace más de una década, los conceptos de Didi-Huberman venían redefiniendo encrucijadas y formas de nombrar nuevas prácticas y producciones que exceden las convencionales de la historia del arte y el archivo de imágenes sobre el cual se había pronunciado Claude Lanzmann. Tuvieron amplia circulación, más allá de las aporías adornianas y del concepto de representación que hasta comienzos del siglo XXI, en la ciudad letrada atravesada por las crisis y revuelta del 2001, se habían producido en las intersecciones entre arte y memoria principalmente desde el legado de la teoría crítica. Más cercano a Walter Benjamin, Aby Warburg y Hans Belting, Didi-Huberman se enmarcaba críticamente dentro de la historia del arte, frente a otros campos que pretenden renovarla como los estudios visuales. Ante la expansión de la imagen, propuso diferentes archivos y reescribir no solo una *Arqueología del saber de las imágenes*, sino una síntesis de *Las imágenes, las palabras y las cosas* (Didi-Huberman 2012, pág. 11, cursivas en el original), aquí re versionada como cartografía fragmentaria de imágenes, palabras y *cuerpos*. Fragmentaria en cuanto el gesto mismo cartográfico puede suponer un marco colonialmente geopolítco. En algunos de sus últimos trabajos, pasó de abordar el problema de la representación en la historia del Holocausto (término problemático) y obras clásicas, a las prácticas relacionadas con movimientos sociales, revueltas y activismos, desde la figuración, exposición y diversos conceptos de pueblo.[4]

En este marco, es ineludible mencionar que además de las prácticas pos 2001 que redefinieron las producciones y conceptos artístico-culturales, en Argentina, como en otros países del Cono Sur, no existe la cantidad de registros visuales del genocidio reorganizador, como los que circularon sobre la Shoá o el Holocausto y que hegemonizaron las líneas de debate. Incluso, Huyssen (2009) llegó a afirmar que esta supuesta falta debería cubrirse de imágenes. Aunque esta misma predicha ausencia de «originales», hipótesis revisada críticamente por Ana Longoni y Luis Ignacio García, produjo y produce

[4] Este giro en el trabajo de Didi-Huberman coincidió con el momento en que en Europa resurgían distintas versiones del populismo y del concepto de pueblo, incluye también la cuestión de su falta y devenir en el cine del tercer mundo, retomando algunos de los conceptos deleuzianos (Didi-Huberman 2014), aunque no tenga en cuenta que el concepto deleuziano de imagen no supone representación en el mismo sentido en que lo entiende este autor u otros como Rancière. En Buenos Aires se realizó la muestra *Sublevaciones* (2017) que lo tuvo como curador.

otras formas imaginarias de representación, re-presentación o no-representación, no siempre basadas en archivos, al mismo tiempo que impediría la imagen *total*. También es posible encontrar otras dimensiones del problema de la representación, más allá de la historia y el modelo del Holocausto.[5]

1.2 El documental como forma y ficción de lo real: de la representación a la performatividad y los afectos

Ficciones y documentales estuvieron presentes en los avatares de la representación y la performatividad y sus diferentes sentidos, con relecturas de especialistas como Bill Nichols, Stella Bruzzi y el incremento de estudios e investigaciones específicas, al mismo tiempo que, paradójicamente, se difuminan sus límites en la práctica y en la teoría. Una variación de estas aporías de la representación, menos estudiada desde el modelo del Holocausto, surgió a fines de los setenta desde Colombia a partir de la crítica al miserabilismo, la pornomiseria y la pobreza como mercancía exportable, en *Agarrando pueblo* (Luis Ospina y Carlos Mayolo 1977). Desde este país también se produjeron hace poco los documentales de ensayo *Pirotecnia* (Federico Atehortúa 2019) y *Como el cielo después de llover* (Mercedes Gaviria 2020). Ambos trabajan con imágenes de registros familiares y caseros, entre otros, una tendencia que ha crecido no solo en las prácticas documentales, sino como preservación en archivos cinematográficos y cinetecas. En el primero, con voz en *off*, Atehortúa se presenta como alguien que ha vivido la guerra a través de imágenes, desde ahí se pregunta por la relación entre esta producción (como las fotografías encargadas por Rafael Reyes) y los eventos de violencia de una ficción estatal. Imágenes de «falsos positivos», imágenes de

[5] En este contexto el debate en relación a imagen y memoria se produjo principalmente a partir de girones, fragmentos fílmicos y fotográficos de los campos de concentración y de exterminio, el problema de su autenticidad, exposición y manipulación; después de documentales como *Noche y niebla* (Alain Resnais 1955), *Shoá* (Claude Lanzmann 1985) e *Historia(s) del cine* (Jean-Luc Godard 1997-1998). Otras variaciones, menos hegemónicas, se produjeron, por un lado, a partir de *El fuego inextinguible* (Harun Farocki 1969) donde aquello que al mostrarse, por su impacto, produce una negación (cerrar los ojos) y un olvido, y donde, a diferencia del Lanzmann distante de las entrevistas, en un gesto extremo, Farocki mostraba los efectos del napalm. Han sido menos los estudios dedicados a otros genocidios como el armenio, la *Nakba* palestina, o el de los pueblos originarios o indígenas. Actualmente los debates acerca de si los femicidios se incluyen en la figura de genocidio despiertan nuevos desafíos y sensibilidades pero también extractivismos.

un presidente sostenidas por indígenas, puesta en escena del Estado, imágenes de fútbol, imágenes familiares, sobreproducción de imágenes en una noosfera donde «más personas están haciendo la misma película que yo», «todos estamos pensando las mismas imágenes». A contraluz, en todo el documental, la pérdida de la voz de la madre. En *Como el cielo después de llover*, Mercedes Gaviria trabaja con un archivo familiar que es también de algún modo un archivo del cine colombiano, su padre, Victor Gaviria, es el director de una de las películas colombianas más impactantes de fines del siglo pasado *La vendedora de rosas* (1998), entre otras. En este ensayo visual, como en el de Atehortúa, hay una madre silente, aunque ha escrito un diario, y una reflexión constante sobre las imágenes, ya no de la puesta en escena estatal, sino de su impacto en las filiaciones y en la violencia. Pero en este caso, quien se posiciona detrás de cámara también cuestiona la narrativa del padre. Dedicándose a ver de otra forma (la de hacer cine) las imágenes que parecerían recuerdos familiares, registros amateur, intensificando la percepción cotidiana. Por ejemplo, en el comienzo del documental con la imagen de una mano que acaricia hojas y manifiesta una sensorialidad háptica, perceptos de unas singulares plantas que se duermen al tocarlas. Con un relato paralelo al de la mujer que vacila con el cuchillo, en la película que Mercedes Gaviria ha ido a asistir (*La mujer del Animal*, 2016), aquí se graba al padre dormido y mareado, se pasa al mismo lado (detrás de cámara), pero de otro modo. Aunque desarmando un modo de representación, se es cuestionada también por el gesto violento que supone grabar al otro (el hermano), en un diálogo con lo visto que pregunta por la contradicción de filmar una violación, acto más humano que animal, siendo del género privilegiado, también por el desapego, el testimonio, el silencio y hablar de violencia de género en un país que sufre una guerra.

Por otro lado, las imágenes que, probablemente, tuvieron un lugar menos extenso en las reflexiones sobre las aporías de la representación, pero no por esto menos intenso, son aquellas relacionadas con genocidios constituyentes de América (generalmente no abordados en las constelaciones de posmemoria, Hirsch no los incluye tampoco, aunque mencione la violencia en Australia contra indígenas) encubrimientos de alteridades, auto(re)presentaciones y desbordes decoloniales. Por ejemplo, las experiencias y autocríticas del grupo UKAMAU en Bolivia, con Jorge Sanjinés y *La nación clandestina*

(1989) que, desde la forma («plano secuencia integral») y la temporalidad circular, intentaba plasmar ficcionalmente la percepción del mundo indígena. Finalmente, una cuarta dimensión (entre muchas otras no mencionadas en este trabajo), es la del género como representación, en la formulación del concepto de «tecnologías del género» (De Lauretis 1996), opacado probablemente por el de performatividad de Butler. Ambos tienen además de sus diferencias varias semejanzas, aunque uno venga del cruce entre conceptos dramáticos y de la pragmática y el otro, en parte, del cine.[6] Ambos han sido revistos y respondidos críticamente desde los estudios trans.

En este contexto del tránsito del problema de la representación al de la performatividad, el documental fue tomando cierta intensidad desde las siguientes modulaciones: 1) una histórica y de memoria: a diferencia de lo que suele considerarse ficción, fue una de las prácticas mas escasas y dispersa en el exilio durante las dictaduras en el Cono Sur; 2) una serie de cuestiones ético-estéticas, y en última instancia filosóficas (en cuanto se supone un concepto de realidad «a representar» o se desmonta la representación misma y sus efectos de realidad), porque el pacto de verosimilitud que se supone en esta práctica implica una serie de antagonismos (además de su vínculo histórico con movimientos sociales y políticos) y porque en el corazón del debate ético-estético contemporáneo europeo, así como en la redefinición del modo de nombrar un acontecimiento histórico, se encuentra *Shoah* (1985) de Lanzmann; 3) una relacionada con las dos anteriores y que presenta también una dimensión epistemológica, devenires y subjetivaciones, generaciones (en el sentido generacional y del género), cartografías existenciales, más que de un campo cultural. Así, producciones como *Los rubios* (Albertina Carri 2003), *Papa Iván* (María Inés Roqué 2004), *M* (Nicolás Prividera 2007), en Argentina; *La quemadura* (René Ballesteros 2009), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger-Hertz 2009), *El eco de las canciones* (Antonia Rossi 2010) o el trabajo experimental *Remitente: Una carta visual* (Tiziana Pavizza 2008) en Chile; en Uruguay *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain 2007) y *DF Destino Final* (Mateo Gutiérrez 2008), *Diario de una búsqueda* (Flavia Castro 2010), *Los días con él* (María Clara Escobar 2012), en Brasil, así como algunos documentales españoles, *Haciendo memoria* (Sandra Ruesga 2005), entre otros posteriores,

[6] Además de la larga trama de feminismos, estudios de género y movimientos sociales de disidencia sexual, cuyos acrónimos varían, tienen en común los legados de Louis Althusser y de Michel Foucault.

fueron algunas películas, muy diferentes entre sí, a partir de las que se reescribieron o replantearon cuestiones en torno a la posmemoria no solo en el Cono Sur, sino en España. No se trataría, en este caso, de estar «a favor» o «en contra» de un concepto (como se redujo en algunos casos desde la academia española), en un esquema binario que al situarse en Argentina se explicaría en posiciones como las de Amado (2009), una de las primeras autoras en reescribirlo, desde una escritura ensayística, o de Sarlo (2005), que hizo una crítica de su especificidad y de ahí al documental *Los rubios.* Se trata de pensar qué implicancias tiene este concepto y por qué se instaló global y localmente en la academia, y mas allá, qué mutaciones de imaginarios y reterritorializaciones de feminismos supone, a la hora de nombrar memorias que no se ajustan totalmente a las culturales, políticas o institucionalizadas o a otras clasificaciones que, según Hirsch: «(...) no explican las rupturas específicas implícitas en el trauma histórico colectivo de la guerra, el Holocausto, el exilio y la condición de refugiado, pese a que ellas modulan dichos esquemas de transmisión» (Hirsch 2015, pág. 57). Esto tiene que ver con el impacto del trauma y con la pérdida de los archivos. Pero, si el concepto tal como lo describe Hirsch, por las características del modelo sociocultural y jurídico desde donde se produce, porque implica un concepto de testimonio que no sería del todo acorde a las experiencias de la «segunda generación» en Argentina (aunque estas se resistan a ser una repetición de lo mismo, aunque cada singularidad resiste, a su vez, a la generalización como cohorte y a lo testimonial en un sentido sólo jurídico), porque deja en general afuera otras memorias como las de homosexuales y otras minorías políticas y religiosas, o no tiene en cuenta otras perspectivas filosóficas de la memoria (las de Benjamin o de Deleuze, por ejemplo, en cuanto suponen una alteridad en relación a la memoria de los vencidos o del tercer mundo): ¿cómo nombrar, entonces, (otras) memorias de minorías (TLIBQGA+ [acerca de las variaciones del acrónimo algunas cuestiones están presentadas más adelante en el artículo de Juan Péchin], migrantes, militantes mujeres de movimientos políticos minoritarios, sobrevivientes de zonas no urbanas) que no están, en general, y específicamente en Argentina, mayormente institucionalizadas en los archivos o los museos o que lo están a modo de «objeto de estudio» (de estudio de otra forma del mal), con lo cual se cuestiona el dispositivo mismo del archivo? Y ¿qué diferencia a las prácticas y políticas de la memoria, donde no existen espacios, lugares o museos institucionalizados, o existen de

modos precarios o autónomos o, en otros casos, vinculados a otras instancias del poder político y judicial? Estas preguntas tienen en cuenta que la mayoría de la literatura e investigaciones producidas en Argentina, desde distintos campos, acerca de los «archivos de la represión», espacios y lugares de la memoria que muestran una constante tensión entre sociedad y Estado, entre memoria e historia, que performan los dispositivos de memoria o distintas nociones de archivo que incluyen también prácticas que se resisten a las formas mas tradicionales archivísticas de la cultura letrada (la historia oral, la recuperación de documentos destruidos o desaparecidos, las prácticas e intervenciones artístico-políticas que se producen de modo no tradicionalmente asimilable a la historia del arte: conceptualismos, vanguardias, experimentaciones artísticas, o prácticas nómades y migrantes), han estado centradas en los espacios y museos de los centros urbanos.

Algunas de las reinterpretaciones de las aporías de la representación, las respuestas performativas, y sus distintas poéticas, se contextualizaron con el estudio de producciones audiovisuales desde el correlato jurídico, o, en otros casos, se incluyó el concepto de representación enmarcándolo en la figura de genocidio, como en las compilaciones de Daniel Feierstein y Emilio Crenzel. En el primer caso (correlato jurídico), aunque sin incluir la figura de genocidio que produce una diferencia fundamental con el contexto en que surge el concepto de posmemoria, Amado (2009) no solo produjo una periodización donde modos de representación (en sentido estético) y búsqueda de justicia se entrelazaban, asimismo comenzó a utilizar el concepto de posmemoria incluyéndolo en una genealogía de las vanguardias que, de algún modo, lo reescribe. Así, se atenúa la asimilación que se produjo en otros contextos de la academia global, cuando se utilizó como modo de clasificar producciones documentales de «segunda generación» y «la representación de la dictadura militar argentina». Además de las diferencias en los sentidos de segunda generación en Hirsch con la generación en Argentina que se ha incluido en esta estructura de transmisión, estas producciones más que pretender representar la dictadura, lindaban con los dilemas de la representación. Es decir, con sus límites, aporías, (im)posibilidades, con los desmontajes o respuestas a representaciones, narrativas y archivos anteriores, en medio de los avatares de la crisis de la representación en un sentido no solo estético y político (si se considera que algunas de estas producciones se realizan a comienzos

del 2000), sino subjetivo y cuando en medio de acciones colectivas y movimientos sociales resurgieron antiestéticas trash, queer, cartoneras, fanzineras y punk. Esto muestra que la cuestión de la posmemoria, pos-memoria (según Julián Axat) o (pos)memoria (si fuera posible poner casi fenomenológicamente «entre paréntesis», reescribir el concepto sin asimilar directamente el *pos*), no se reduce a posiciones binarias: a favor o en contra. Ni se trata de un debate académico o intelectual que pueda decidir o fijar sus límites *a priori*. Porque más allá de las calcificaciones y clasificaciones académicas, de especificidades, de taxonomías de imágenes, de tipos de posmemorias o de memorias vicarias, o de ordinales (segunda generación, generación 1.5…), se trata de subjetivaciones (y desubjetivaciones) transmisiones, narraciones en primera persona.

Quienes produjeron trabajos que se incluyeron o autodenominaron con este concepto, como Mariana Eva Pérez, en el primer caso, o Nicolás Prividera y Julián Axat, en el segundo, presentaron distintas posiciones críticas o variaciones ensayísticas sobre el concepto, que irrumpieron como diferencias (Axat 2018; Pérez 2011; Prividera 2014). Así como se producen otras transmisiones de HIJOS como agrupación, ya de más de 25 años de existencia, y que ha reescrito su acrónimo, que más allá de obras individuales, institucionalizadas en museos o archivos, de las producciones centradas en Buenos Aires y de las variaciones de la misma agrupación a lo largo de los años, reinventaron las dimensiones de la performatividad, la representación y replantearon las preguntas qué es arte, qué es acción colectiva. Estas prácticas se vienen produciendo desde fines del siglo pasado y lejos de la redefinición de un campo desde donde surge el concepto de posmemoria en Estados Unidos. Así como también, lejos, en muchos casos, de los espacios, museos y archivos que han tendido a centralizar la representación y producción de saberes en las ciudades de Buenos Aires, Córdoba y Rosario.[7]

[7] En esta constelación sigue pendiente la pregunta cómo nombrar, si es necesario hacerlo, más allá del imperativo académico de la clasificación y encasillamiento, además de los documentales mencionados más arriba, una serie de ensayos fotográficos: *Arqueología de la ausencia* (Lucila Quieto 2000-2001), *Fotos tuyas* (Inés Ulanovsky 2006), *¿Cómo miran tus ojos*? (María Soledad Nívoli 2007), *Pozo de aire* (Guadalupe Gaona 2009) y otros documentales como *Cuatreros* (Albertina Carri 2003; 2016), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruchstein 2004), *Nietos (identidad y memoria)* (Benjamín Ávila 2004) y *(h)Historias cotidianas* (Andrés Habbeger 2001), entre otras producciones de ficción como *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón 2008) e *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila 2012), entre

Además de los documentales que se vincularon a la posmemoria, surgieron otros que muestran otras memorias de minorías y que, en muchos casos, salen de la producción centrada en Buenos Aires. Por ejemplo, los largometrajes de Carina Sama *Madam Baterflai* (2014) o *Con nombre de flor* (2019). El primero arriesga un retrato coral de travestis que viven en Mendoza, algunas de origen rural, el segundo, aunque ubicado en la capital del país, está dedicado a Malva, travesti chilena de 95 años. Mientras que en *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), Agustina Comedi también trabaja, como algunos de los documentales anteriores, con un archivo familiar en VHS, principalmente grabado por su padre, desterritorializándolo del mundo privado. Desde la voz y los subtítulos se hace presente un ahora en primera persona en diálogo con las imágenes, con testimonios de militancias políticas, de lo que hoy se llama diversidad sexual, durante los setenta y los ochenta, cuando, como se escucha en uno de ellos, «los calabozos se empezaron a llenar de putos», en un momento en que la homosexualidad (femenina y masculina) era también cuestionada por las organizaciones militantes diezmadas. El documental supuso un intenso trabajo de edición de Valeria Racioppi (que en algunos momentos se autoevidencia) con los testimonios y el montaje y la tipografía producen una visualidad característica del VHS, anacrónica en el ahora o presente de la película. El corto *Nos(otrxs)* (Matías Ferreyra) del mismo año y también hecho en Córdoba se presenta como un diálogo con el *cine-trac* o panfleto de Varda *Respuesta de mujeres. Nuestro cuerpo, nuestro sexo* (1975), mostrando los modos en que los conceptos de género y de mujer se han ido transformando. Mientras que hace diez años *Memoria de un escrito perdido* (2010) de Cristina Raschia, recolectó los testimonios de otras mujeres militantes narrando el encuentro del manuscrito de Graciela Loprete que dio lugar a su publicación como libro (*Memorias de*

otras obras y prácticas narrativas, poéticas o teatrales. Entre estas últimas *La casa de los conejos* (Laura Alcoba 2008), *Los topos* y *76* (Felix Bruzzone 2008), *Diario de una princesa montonera: 110 % verdad* (Mariana Eva Pérez 2012), *Soy un bravo piloto de la nueva China* (Ernesto Seman 2011), *Pequeños combatientes* (Raquel Robles 2013), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (Patricio Pron 2011), *¿Quién te crees que sos?* (Angela Urondo Raboy 2012), *Aparecida* (Marta Dillon 2015) así como las producciones de *Teatro x la identidad* y a las poesías reunidas en *Si Hamlet duda le daremos muerte. Antología de poesía salvaje* (AAVV 2010), o la muestra colectiva «Huachos (científicamente producidos por el genocidio)» (2010), entre otras (pos)memorias fabuladas como las de Julián López en *Una muchacha muy bella* (2013).

una presa política, 2016). Entre otras producciones no directamente relacionadas con la cuestión de la memoria, pero que muestran el acrecentamiento de la presencia de realizadoras y productoras, así como otros modos de producción locales y globales, están los trabajos de Alexia Salguero entre ellos «Desierto Rebelde» (2011) y más recientemente la película colectiva *Ella también* (2018, Dámaris Rendón, Vanina Turrisi, Mariela Suárez, Carina Piazza, Luciana Bilotti, Luisina Puebla) y *Hermanas de los árboles* (2018) de Camila Menéndez y Lucas Peñafort, también cineastas de Mendoza. Este último documental, producido fuera de los circuitos tradicionales y como una búsqueda de etnografía sensorial más que observacional, se ubica en Rajasthan en un pequeño pueblo, Piplantri, donde un grupo de mujeres desafía la tradición sobre la vida y la muerte, el nacimiento y supervivencia determinados por el género y el sexo femeninos. La ceremonia de plantar 111 árboles por el nacimiento de cada niña, la sequía y el emprendimiento minero del lugar, los diálogos entre las mujeres que llevan adelante el proyecto y con quienes se comprometen en no matar a sus hijas y dejarlas estudiar, todos estos acontecimientos y la cotidianeidad, emergen a través de la cámara, la fotografía y el montaje de Menéndez. *Primas* (2017) de Laura Bari, cineasta que reside en Canadá, es otro documental que relanza nuevamente una pregunta que circula desde hace años en feminismos y otros activismos, si el arte remueve lo instaurado y cura y qué pueden los cuerpos no solo ante las violencias físicas, sino ante las representaciones que los oprimen. En este documental, los planos de piel y la corporalidad desperforman la violencia representacional mediática.

1.3 Variaciones performativas: ¿cuándo y cómo una imagen hiere, cuándo y cómo está viva?

> «El problema es en primer lugar el del cuerpo –el cuerpo que nos roban para fabricar organismos oponibles–. Pues bien, a quien primero le roban ese cuerpo es a la joven: "no pongas esa postura", "ya no eres una niña", "no seas marimacho", etcétera» (Deleuze y Guattari 2010).

A diferencia de las líneas del pensamiento estético-filosófico mencionadas, así como Amado (2009) destacaba una dimensión de género femenino (hijas y testigas) en las producciones de posmemoria, Hirsch (2015) también había señalado la falta de testimonios de mujeres en un documental emblemático como *Shoá*. Ausencia que ha ido llenándose no solo de voces sino de miradas detrás de cámara,

lugar que hasta fines del siglo pasado se identificaba, generalmente, como masculino. Si esta situación se ha ido transformando, también se ha puesto en crisis el concepto de testimonio mismo, así como han ido mutando los de mujer y de varón, los de feminidad y masculinidad. No sólo desde las variaciones cis y trans, que van más allá del binario de género, sino desde un amplio espectro, no sólo trans, de masculinidades femeninas y de feminidades masculinas. Aunque en relación a las imágenes de archivo y los documentales que trabajan con el remontaje, que actualmente suelen llamarse de *found footage* «metraje encontrado» (denominación que ha tenido también otros usos), uno de los que se ha considerado el primero con esta forma, *La caída de la dinastía Romanov* (1927), fue dirigido por Esfir Shub. Montajista, Shub fue conocedora de un oficio que, aunque muchas veces invisibilizadas, desempeñaron principalmente mujeres, también ejercicio dialéctico de los más reconocidos cineastas como Eisenstein, retomado por Benjamin y que se vuelve concepto en la historia del arte, con Didi-Huberman. Actualmente, uno de los largometrajes que ha dividido a la crítica, ha sido realizado por una joven en Alepo, como una carta para su hija nacida en medio de la guerra: *Para Sama* (Waad Al-Khateab, 2019). Mientras que en plataformas de video a demanda como Netflix, se han producido documentales como *Disclosure: ser trans más allá de la pantalla* (Sam Feder, 2020), que cuestiona algunas de las más conocidas representaciones cinematográficas de este colectivo o anteriormente *Strong island* (Yance Ford, 2017), uno de los primeros directores trans cuya producción circula en una de las plataformas «bajo demanda» que ha ido transformando la subjetividad espectadora, con una especie de programación «a la carta».

Otra característica del concepto de posmemoria, según Hirsch, es afirmar un «índice performativo» fotográfico (Olin en Hirsch 2015, pág. 78), que surge, en parte, de una relectura del *punctum* barthesiano, semejante al aura benjaminiana, a un fuera de campo que toca y hiere, basado más que en la referencialidad, o en el «haber estado», en la identificación y en el deseo. No obstante, paradójicamente, Hirsch no incluyó casi dimensiones performativas y no binarias cuando identificaba la maternidad, más que con una función realizable, afectable y afectante, más allá del género, del sexo o de la biología, con determinaciones y tópicos de tropos familiares tradicionales, que tanto las militancias, los acontecimientos históricos, otras fugas, otras condiciones sociales (edad, capacitismo,

clase, etcétera), la muerte misma, o la narrativa ficcional en los que los sitúa, alteran. Aunque (segunda paradoja), toma su función de pantalla protectora a través de imágenes y fragmentos de una novela como *Austerlitz* (W. G. Sebald).[8] El concepto de posmemoria, tiene así, estructuralmente, esta doble dimensión de ficción (donde la subjetividad posmemorial se construye desde personajes literarios o de autoficción como en el caso de *Maus* de Art Spiegelman), al mismo tiempo que intenta describir no solo producciones artísticas y culturales sino experiencias y testimonios «reales». A diferencia de algunas desobediencias feministas como las que mostraron la domesticación inquisitorial de las mujeres, de las perspectivas decoloniales del género y también críticas del «modelo del Holocausto», de las poéticas de los formalistas rusos, esta estructura ha producido a veces también psicologizaciones. La ambivalencia persiste (y no se intenta aquí reducirla), en cuanto no es completamente inteligible ni perceptible si esta teoría propone una performatividad de los afectos, de la identificación o del trauma mismo, que como vio Butler (en otro contexto) no es estructura sino subyugación, y esto muestra la dualidad de toda transmisión en tanto incluye una potencial afectación traumática y la importancia del olvido como actividad emancipadora.

Más allá de este contexto y del «giro performativo» (Fischer Lichte 2011), el concepto de performatividad desbordó desde los

[8] «Los tropos familiares y los tropos femeninos reconstruyen y personifican una conexión que está desapareciendo y, por tanto, el género se vuelve un poderoso idioma de la memoria contra el desapego y el olvido» (Hirsch 2015, pág. 78). Aunque Hirsch no la considera en el marco de las transmisiones, muestra indirectamente la performatividad del género al referirse a la feminización de las víctimas palestinas. A pesar de las diferencias no solo respecto al género (concepto humanista en Hirsch contrapuesto a otras perspectivas decoloniales como las de Oyèrónké Oyèwùmi) sino también respecto a los marcos de muchos de sus trabajos, Butler (2019) en una de sus últimas presentaciones en Argentina se refirió al concepto de posmemoria al plantear una crítica al negacionismo. Por otro lado, a diferencia de Margaret Olin, Hirsch no menciona las fotografías de Abu Ghraib o la problemática del duelo y el marco de lo visible como lo había hecho anteriormente Butler en *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas* (2019). Especialistas en memorias del Cono Sur, han producido distintas respuestas y relecturas de la obra de Hirsch desde la Red VYRAL (Violencia y representación en América Latina) con los trabajos de Geneviève Fabry, Ilse Logie y Teresa Basile, entre muchos otros. Hirsch ha incluido algunas respuestas críticas al concepto de posmemoria en la página que lo presenta: <https://www.postmemory.net/sample-page>.

noventa el campo de la filosofía analítica y la *performance* artística y teatral, oscilando en los trabajos de Butler (1998, 2004, 2007) entre ambos. Procurando deshacer el género desde una posición (aunque antagonista con algunas de sus formas), que seguía perteneciendo al feminismo. El de performatividad es un concepto difícil, según la misma Butler, y fue variando en su trayectoria. Esto se produjo desde el teatro y la pragmática de los actos de habla; la interpretación derrideana del relato kafkiano *Ante la Ley* (como anticipación performativa); la comprensión ambigua del discurso como acto corporal, gestualidad y lenguaje; desde vastas líneas filosóficas, narrativas, prácticas y experiencias artísticas y de movimientos sociales, destacando la metalepsis anticipatoria y la repetición ritual que produce efectos corporales. Actualmente ha ido más allá del género a la asamblea.

Si bien en un primer momento prevalece lo teatral, donde performativo tiene el doble sentido de «dramático» y «no-referencial», habría también una dimensión, de algún modo, vinculada al cine y a la visualidad.[9] La idea misma de los actos de género suponía uno que ya fue ensayado, representado, antes de que quien lo *actúa* llegue al escenario. Muy parecido a un libreto (también podría traducirse la palabra que utilizaba Butler, *script*, como guión), que sobrevive a las actuaciones, aunque requiera de quienes lo emplearon para ser actualizado como «realidad» (Butler 1998, pág. 307). Provocando, no obstante pueda ser entendido como una ficción socialmente normalizada y legitimada, la exclusión punitiva en la irrealidad, a quienes no lo repitan. Cuando no hay demarcación, convención (escenario o *set*), si se está en la calle, observaba Butler, (pero podría agregarse en determinadas instituciones también y hoy en las redes), un acto fuera del guión (y esto se aplica a otro tipo de ritualizaciones, performatividades y convenciones sociales e institucionales, no solo al género, cuestión que fue manifestándose en los trabajados posteriores de Butler) puede ser peligroso. En cuanto altere las expectativas

[9] Aunque en general no hay demasiadas referencias a películas a lo largo de su trabajo, excepto cuando en el documental *Judith Butler: filósofa en todo género* (Paule Zadjermann 2006) Butler evocó la experiencia familiar con una sala de cine, Hollywood y los códigos de género, o en el conocido análisis que hizo del documental *París en llamas* (Jennie Livingstone 1990) respecto a la ambivalencia del travestismo (incluyendo las críticas de feministas como bell hooks), o cuando se refirió a los efectos de la película *Mississipi en llamas* (Alan Parker 1988) en relación al racismo. Actualmente este concepto de performatividad se retoma en las redefiniciones del documental performativo.

sobre la *performance* o representación de normalidad o realidad que hacen explícitas las leyes sociales en un momento y lugar dados. Por esto mismo los libretos de género no son universales ni sempiternos, como no lo serían en términos más psi las posiciones masculinas/femeninas, aunque algunas tecnologías sociales los universalicen y aunque Butler parecía caer en cierta atemporalidad desencarnada en sus primeros trabajos que luego revisó a partir de las respuestas críticas. Vestimenta, gestualidad, besos, des-guionar la percepción, des-performar lo normalizado, pueden ser motivos de agresiones y no solo en relación a los supuestos de género en las interacciones afectivas, eróticas, heterosexuales, homosexuales o *queer*, sino en relación a otras desobediencias como ha sucedido en algunos casos con el uso de un pañuelo. En 1979 el blanco de las madres y abuelas, luego el verde para expresarse a favor de la despenalización o legalización del aborto.[10] Incluso, la violencia y agresividad que producen la exclusión que significa vivir en situación de calle o pobreza, como si fueran una desobediencia al guión habitacional del capitalismo.

En el prefacio a la reedición de *El género en disputa* ([1999], 2007), que incluía algunas de las críticas a la performatividad que provocaron en parte la escritura de *Cuerpos que importan* (1993), a partir de la transexualidad y sus desestabilizaciones de las normas y anatomías del género, Butler se preguntaba «¿cuáles son las categorías mediante las cuales vemos?» (Butler 2007, pág. 28). Existiría así, en la interpretación butleriana de la transexualidad, que actualmente como colectivo y singularmente produce sus propias teorías, narrativas, representaciones o des-representaciones y performances, más allá de los extractivismos académicos o mediáticos y de la teoría butleriana,[11] un instante en que las percepciones visuales

[10] Todas estas gestualidades y corporalidades (ex)puestas en el espacio público o en la calle se encontraron no solo en las últimas manifestaciones feministas, sino en otras movilizaciones sociales como las que se produjeron en Mendoza contra la reforma de la ley 7.722.

[11] Al igual que desde hace unos años con el surgimiento de los estudios trans y los trabajos de Blas Radi, Mauro Cabral, Marlene Wayar, Lohana Berkins, Susy Schok, Naty Menstrual, se producen actualmente voces y modos de autonarración y auto(re)presentación travesti y transexual, más allá de las apropiaciones y representaciones académicas, con Camila Sosa Villada, Gaita Nihil y Ese Montenegro con la editorial *Puntos Suspensivos* y la colección Poesía Trans Masculina, con textos de Julián Chacón, Alejandro Jedrzejewski, Nicolás Samuel Illuminati y Neu. Aunque hay personas trans que tienen canales de Youtube y producen contenidos audiovisuales, pareciera que no hay, hasta ahora, películas que

culturalmente instaladas fallan. Cuando no hay una interpretación asegurada respecto a si «el cuerpo observado sea de un hombre o de una mujer» (Butler 2007, pág. 28). Tal vacilación de la visualidad y del régimen escópico y su categorización, constituye no solo una experiencia o percepción del cuerpo. Según Butler, incluso, la posibilidad de su puesta en tela de juicio daba lugar a la duda de la realidad misma del género, en tanto percibido y observable y en cuanto toda observación objetivante (y visual) supone una pretensión clasificatoria y un efecto o temporalidad de identidad.

Esta teoría mutante de la performatividad continuó siendo revisitada críticamente desde otros feminismos latinoamericanos, decoloniales, estudios de género, estudios trans, de movimientos sociales y asamblearios y, concretamente, más allá de los marcos académicos y de las críticas hacia un feminismo esencialista, por quienes afecta en tanto teoría que es performativa, productora de efectos, muchas veces desde la academia. Desde algunas críticas latinoamericanas se enrostraba la materialidad de los cuerpos expuestos a las violencias del capitalismo en las periferias que exceden como afuera, *per se*, toda convención, performance o guión de realidad política hegemónica, hacia la que parece tender la última producción butleriana. Otras como las de Yuderkis Espinosa Miñoso (2003), se enfocaron en presunciones erróneas y malos entendidos.[12] La performatividad, en esta lectura, no implicaba dar vida a lo que se nombra, no es lo que no excede la política de la identidad y en tanto la crítica a un esencialismo material no se resuelve en un constructivismo radical, así como la crítica del sujeto no lo invalida, la de la categoría «mujer» expresaba sus límites y opresiones, como podría ser a partir de Monique Wittig, no su anulación. Mientras que Paul Preciado y Javier Sáez (2004) señalaron que al circular rápidamente dentro de los estudios de género y *queer*, la noción de performatividad produjo una apropiación del término reduciéndolo a la *performance* (entendida como actuación y representación), como si se tratara de un uso teatral del género realizable según antojo.

---

tengan circulación en salas o plataformas, dirigidas por travestis y trans en Argentina. Con lo cual las mujeres no serían la única minoría excluida del lugar de dirección.

[12] Espinosa-Miñoso (2003) mostró también el silenciamiento de las lesbianas desde los años noventa, así como las paradojas de la inclusión devoradora de diversidad, preguntándose de qué modo el poder más que restringir la entrada a la significación, restringe la salida.

Por otro lado y en otros contextos, fue ampliándose el giro performativo y sus implicancias no solo en las artes escénicas posdramáticas, sino en el campo del audiovisual, la fotografía, las transmisiones intergeneracionales de memoria, los movimientos sociales, feministas y decoloniales. Podría decirse así que si se problematizó la performatividad, desde ciertas posiciones críticas, se produjo su expansión y reinvención en otros contextos. No solo a partir de la irrupción en el espacio público de revueltas, activismos y de la «marea feminista», sino a través de otras prácticas vinculadas a la cultura de la imagen (como en el ensayo de Castillo), la dramaturgia (para distanciarse de prácticas teatrales convencionales) y a las transmisiones de memoria. Aunque, en relación a ciertas producciones audiovisuales, también se promovieron a nivel global algunas apropiaciones reductivistas, a partir de la modalidad de «documental performativo». Porque, de modo similar a lo planteado por Preciado y Sáez respecto al género, aunque existan memorias perfomativas (en cuanto a su fuerza enunciativa y efectos), performáticas (en cuanto a sus dimensiones corporales y posdramáticas) y perfomatividades de la memoria (modulada como estructura narrativa similar a una ficción), las transmisiones, afectaciones, construcciones y deconstrucciones de identidades, no se reducen a representaciones artísticas. Aun cuando estas producciones en sus versiones colectivas y/o individuales, así como el arte (concepto no evidente) en sus tensiones entre (pos)autonomía y sociedad cuando se ha vuelto, en muchos casos, una burbuja musealizada para élites, sea, adornianamente, no solo un modo de dar voz y expresión al sufrimiento y lo oprimido, sino un intento de desprogramarlo y de resistir lo que a veces los mandatos de efemérides fosilizan. La estética se volvería así, guattarianamente, una metodología o micropolítica existencial, un modo de cartografías singulares.

Otras versiones de las performances, como intervenciones públicas, en otros contextos de activismos, motivaron variaciones epistemológicas en el límite del lenguaje y corporizaciones afectantes, más allá del concepto de obra artística y de la institución «teatro». En México algunas de estas acciones performativas y performáticas, entendidas como afirmaciones ontológicas y metodología de acción, se produjeron desde Arte Acción, plataforma que comenzó por el femicidio de una joven indígena el 14 de abril del 2012, Itzel Janet Méndez Pérez. La circulación del documental *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2001), convocatorias a acciones

colectivas contra femicidios (en ese contexto llamados feminicidios) en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, antes del *Ni una menos*, los trabajos y las acciones de Doris Difarnecio y Brittany Chávez, desde el pensador keniano Ngugi Wa Thiong'o, sostienen el poder *del* performance para confrontar al estatal (Chávez y Difarnecio 2014). La movilizaciones y asambleas en Chile, pos 2011, con algunos documentales como *Propaganda* (2014), del colectivo MAFI (mapa fílmico de un país), entre otros, también produjeron otras formas performativas de imágenes, multitudes y corporalidades, contrapuestas al más íntimo *Correspondencia* (Carla Simón y Dominga Sotomayor, 2020). Unos años después las movilizaciones por el Agua en Mendoza, reconfiguraron la performatividad asamblearia.

Por otro lado, se han ido rescatando otras memorias de acciones y prácticas que en su momento no estuvieron mayormente vinculadas a espacios oficiales del teatro. Aquí estarían las obras de Pedro Lemebel[13] y luego de Hija de Perra en Chile, bizarra performática, educadora sexual con nombre que encarna una injuria, con sus inolvidables «excelente» y «caso cerrado». Poética trastornadora de encasillamientos y taxonomías, incluso de los posidentitarios de lo *queer*: «¿Qué tan tormentoso es ser indiferente a entender en qué casillero sexual te encuentras?» (Hija de Perra 2014, pág. 13).[14] Anteriormente en Argentina emergieron las de *performers*, del centro Parakultural como las Gambas al Ajillo y Batato Barea, que editaba también fanzines y llevó a un segundo grado la declamación performática paródica de poetisas, *performers* también, como Marosa Di Giorgio. Así se desvanece en su repetición intensiva la *performance* como libreto de género y como representación dramatúrgica, irrumpiendo el cuerpo como escena y poema, escenario que deshace las fosilizaciones representacionales.

[13] Lemebel sospechaba de la representación y del teatro como cartel de la «demosgracia», desde ahí afirmaba la práctica de la performance. Véase entrevista a Pedro Lemebel, programa *Off the Record*, año 2001, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NHLBRc3RDmA>.

[14] Vi la figura de Hija de Perra a través de su actuación en la película *Empaná de pino* (Wincy Oyarce 2008), mientras trabajaba como *bénévole* (voluntaria) en la catalogación del material audiovisual del *20emes Rencontres Cinemas d'Amerique Latine*, en Toulouse, opción ante la precariedad para ver el material que llegaba al festival. Entre los DVDs estaba este que vimos con encanto bizarro, pero la película no se incluyó en la programación del evento.

Entre estas tensiones y diseminaciones, a veces contradictorias, desde algunos de los primeros posicionamientos butlerianos, existen otros efectos performativos, que no solo tienen que ver con el teatro, el género, las imágenes o las injurias en general, sino concretamente con el racismo. El trauma del *apartheid* y las narrativas de esclavitud también están presentes en la posmemoria (Hirsch 2015). En *Lenguaje poder e identidad*, Butler señalaba, además de los diferentes grados de performatividad de los actos de habla (perlocucionario/ilocucionario) y las diferencias entre soberanía y agencia, las dificultades de delimitar la especificidad de la vulnerabilidad lingüística, en tanto existiría un poder previo del lenguaje y su fuerza insultante. Dada una situación de habla: «Ser herido por el lenguaje es sufrir una pérdida de contexto, es decir, no saber donde se está» (Butler 2004, pág. 21). El perjuicio lingüístico, además, toma prestado el vocabulario del daño físico: aunque no haya relación fija entre acto de habla y efectos hirientes, en tanto amenaza al cuerpo, una injuria puede paralizar. Según Butler eran, principalmente, el Estado y las instituciones que ejercen el monopolio de la violencia los que producen el lenguaje del odio (Butler 2004, pág. 34).

Las disquisiciones butlerianas entramadas críticamente con otras vulnerabilidades[15] y respuestas críticas, cuestionan cómo, cuándo y desde dónde (qué contexto institucional y sujeto suponen) el lenguaje y las palabras hieren o inmovilizan, cuándo se vuelven violencia representativa. Preguntas surgidas, más allá de las teorías, de la parábola que compara al lenguaje con un pájaro que se va haciendo en el diálogo entre la anciana ciega y jóvenes que la interpelan cruelmente («¿está vivo o muerto?»), narrada por Toni Morrison.[16] En

[15] Otro de los debates de Butler en el libro es la cuestión de la performatividad de la pornografía con Catherine Mackinnon, en cuanto esta última estaría representando el campo visual como lenguaje y como sujeto con el poder de realizar lo que nombra, con lo cual se estaría habilitando la censura y el poder de intervención del Estado, como sucedió en Estados Unidos. La pornografía es un tema que divide a distintas versiones del feminismo y que aquí no alcanza a abordarse, pero es importante esta diferencia que plantea Butler entre campo visual y lenguaje y, en otro contexto, permitiría seguir pensando si existe alguna forma de performatividad específica de las imágenes más allá del lenguaje, o toda performatividad lo supone o supone un discurso. Teniendo en cuenta, por ejemplo, los contextos donde no hay lenguaje común.

[16] La imagen del lenguaje-pájaro supone no solo muerte, sino inmovilización, en cuanto el lenguaje opresivo no solo representa la violencia, es violencia y limita el conocimiento. La opresión no es siempre evidente, puede ser eufemismo, elocuencia, elegancia, academicismos (Morrison 2003).

una variación de los signos, quizá esté también planteada la pregunta cómo/cuándo una imagen hiere (más allá del pequeño trauma, aura, o *punctum* barthesiano) y cómo/cuándo está viva, cómo podría alcanzar ya no solo lo inefable, sino lo invisible, otra dimensión de lo irrepresentable o de lo que va más allá de la representación. En un sentido que tendría que ver también con la posibilidad de su supervivencia.

Si se consideran algunas imágenes y prácticas en el campo de los estudios de/sobre memoria y de movimientos sociales, el concepto de «memorias perfomativas» (Bravo 2019; Schindel 2008), permitió describir las producciones e intervenciones del GAC (Grupo de Arte Callejero), como *Señales*, las intervenciones de HIJOS hasta la actualidad, o anteriormente el *Siluetazo*. Memorias e imágenes que salieron del espacio tradicional del museo o del archivo. En el caso de Mendoza ha sido desde HIJOS, y concretamente hijas, quienes procuraron el cuidado de documentos, libros que narran memorias de bibliotecas secuestradas, como la de Silvia Ontiveros, archivos personales, en el Espacio para la Memoria, Ex D2. Como prácticas vitales irrumpieron, así, desde gestualidades donde la memoria más que relato transmisible, es cuerpo y acontecimiento entre singular y colectivo y reúne distintas dimensiones performativas. En la interpretación de Schindel (2008), siguiendo a Diana Taylor, la *performance* suponía reiteración y repetición, como el trauma, pero como re-escenificación diferencial produciría otra cosa, acaso una de-subyugación. Comparaciones con el *Siluetazo* y con otras de estas presencias en el espacio público, se produjeron en el 2017 a partir de la movilización multitudinaria en contra del fallo 2x1, que beneficiaba a represores. Así como anteriormente fue a través de siluetas como se produjeron manifestaciones contra femicidios en 2015 en Argentina, y con otro tipo de prácticas similares en Chile, Uruguay, y, anteriormente, en México.

En relación a estas prácticas en Argentina, Sosa (2014) a lo largo de varios trabajos, vinculados a los estudios anglosajones sobre performatividad, planteó una crítica al posicionamiento de una de las teóricas más citadas en ese campo, Diana Taylor, quien propusiera el concepto de *percepticidio*, que funcionó como un modo de femicidio, para nombrar una forma de «no querer ver», donde la idea de nación terminó siendo asociada a una división misógina entre buenas o malas mujeres. En su interpretación sobre las acciones de las Madres de Plaza de Mayo, Taylor sostenía que aunque desestabilizaron el

poder militar, habían dejado indiscutido el patriarcal, al asumir el rol de madres indefensas buscando a sus hijos. Mientras que la consigna «Nuestros hijos nos dieron la vida» fue leída como cuestionamiento radical de una maternidad reproductiva que a su vez invierte el ciclo biológico. De este modo se inauguraba, según Sosa, un linaje alternativo y lo que incluso llamó una performatividad *queer* de la sangre y del duelo a través de algunas de las obras que se incluyeron en la constelación de posmemorias, aunque esta interpretación va más allá del uso de este concepto y lo que podrían considerarse según Hirsch sus formas afiliativas.[17]

[17] El duelo atraviesa algunas teorías cinematográficas desde Christian Metz, así como distintas interpretaciones de los documentales de memoria crítica o (pos)memoria, como lugares de duelo, en cierta medida adaptativo o resiliente o desde otras interpretaciones, supuestamente antagónicas, lugar de un duelo *queer*. El intenso trabajo de Sosa respondiendo a Taylor, llevó a una instancia desvinculada del concepto tradicional de parentezco, no solo documentales, sino testimonios, obras de teatro y narrativas. A través de formas no mediadas por la consanguineidad (aunque existen modos de familias *queer*) y un corpus teórico anglosajón, Sosa retomó la parodia de la idea de *pedigree*, el humor negro, el placer y la participación en el espacio público como modo de salir del rol de víctima. Aunque como la mayoría de la producción académica, su trabajo está centrado principalmente en el circuito porteño y no incluye algunas de las respuesta críticas a lo que dejó de ser un injuria y se volvió categoría metodológica institucionalizada o de familiaridad diversa (lo *queer*). Más allá de las diferencias con el trabajo que Cecilia Sosa tuvo la amabilidad de enviarme en una versión virtual temporaria, en relación al duelo es ineludible destacar que muestra la imposibilidad de entenderlo normativamente porque en estos casos tampoco alude a muertes «normales», si algo así es posible, y por esto mismo estas disquisiciones pueden ser resistidas por los «objetos de estudio», como reconoce la autora al narrar el cuestionamiento de una sobreviviente en un congreso (véase Sosa 2014). Según Sosa el período 2003-2015 abrió camino a lo que llama una corriente feminista no normativa, así como el duelo se transformó en razón y política de estado (una cuestión compleja y que afecta singularidades más allá de la masividad o colectivización), ha continuado así trabajando desde afectividades y sentimientos de filiación que formaron parte de lo que llama una comunidad extendida. Las distintas dimensiones del duelo, que se planteó, problemáticamente, como colectivo a partir de los femicidios, se vieron alteradas, como los rituales vinculados, por la pandemia de COVID-19.

1.4 Lecturas experimentales de imágenes paganas y archivos: reapropiaciones, encarnaciones y deshaceres de la injuria

Considerando los silencios e intervalos, el afuera (del pensamiento, del lenguaje, del archivo, de la representación) y otras arqueologías, cartografías y crepitaciones de imágenes de memorias no incluidas generalmente en las metáforas ígneas de Didi-Huberman (las del género en llamas, las del fuego genocida del racismo con la quema de cruces, las del fuego de la pira de las brujas...) y de imágenes-mariposas, retomando otra metáfora recurrida del autor, aquello que se presenta, más allá de la arqueología, es la relación entre las imágenes, las palabras y los *cuerpos*. Esto no solo en relación a la herida colonial, en general, sino a la herida del género. Teniendo en cuenta, además, que en el libro basado en su tesis doctoral Didi-Huberman (2007) desplegó un goce del significante y de los íconos con las imágenes del archivo del Hospital de la Sâlpetrière. Lugar y dispositivo performativo inventor de la histeria no solo de saberes psiquiátricos y ópticos sino teatrales y espectacularizantes, que afectó específicamente a cuerpos femeninos o feminizados.[18] Uno de los dispositivos técnicos que se utilizó en ese espacio que produce lo que nombra, escribe, registra, dibuja, esculpe, fotografía, inmoviliza, fue la linterna mágica como instrumento de hipnosis.

Desde un (des)montaje anacrónico, una lectura experimental, que no pretende esparcir un luminol sistemático para exhibir los rastros del crimen de un archivo, o alcanzar sólo en estos trazos una analéctica liberadora, se puede entrever otra genealogía de imágenes paganas de precine que tuvieron un uso evangelizador. En cuanto la pasión icónica del cristianismo representa e inventa el paganismo y desde algunas de esas representaciones intentaba reducirlo. Generalmente, en la historiografía suele mencionarse la imagen de la bandera de Eugenio Py (1897) como la primera del cine argentino, perdida y reinventada en un trabajo experimental de Andrés Denegri, *Mecanismos del olvido* (2017). Más allá de esta forma de reconstruir el archivo, basada en el símbolo patrio como aquello que se pierde, es posible, también, leer de otro modo, ensayísticamente,

[18] Parte de ese dispositivo se implanta en Argentina a partir de la fotografía y su uso en publicaciones como *Archivos de Psiquiatría y Criminología Aplicadas a las Ciencias Afines. Medicina Legal, Sociología, Derecho, Psicología, Pedagogía*, con Francisco de Veyga entre sus fundadores quien se habría formado también en la Salpêtrière.

sus hiatos, los márgenes, las imágenes y sus efectos performativos en los cuerpos. Así como leer de otro modo los efectos esquizofenizantes de los procesos culturales desde el genocidio constituyente en América, donde hay, al menos, dos imperativos en conflicto.

Según una de las primeras historias filosóficas del cine publicadas en Argentina, escrita por Teo de León Margaritt, seudónimo de Tommaso Timoteo Milani,[19] los misioneros enviados por la Compañía de Jesús, se valieron de linternas en su «obra de conversión». La lámina del *Ars Magna lucis et umbrae* (Athanasius Kircher, 1645-1646) que De León Margaritt describe y reproduce, muestra una imagen indefinida en cuanto a su género, pero identificada como una que «representa justamente una pecadora desnuda entre las llamas del purgatorio» como ejemplo del repertorio evangelizador: la linterna era el mejor instrumento «para impresionar a los indios acerca de las glorias del paraíso y las penas del infierno» (De León Margaritt 1947, pág. 482). Cuando las palabras y los gestos de los sacerdotes fallaban por resultarles indescifrable a los nativos el idioma, se apoyaban «(...) en el lenguaje figurado de los objetos, de las imágenes, de los símbolos» (De León Margaritt 1947, pág. 481).[20] La

[19] Según el *Diccionario Biográfico Italo-Argentino*, publicado por la Asociación Dante Alighieri en 1976, Tomás Timoteo Milani, emigró primero a EEUU y después a la Argentina en 1929, trabajó en el diario fascista *Il Mattino d' Italia* y en el *Giornale d'Italia*. Fue promotor y crítico de cine, orador de historia y autor, además de *Historia y filosofía del cine*, con el seudónimo de Teo de León Margaritt, de otros libros como *¿Por qué nació el cine?* (Buenos Aires, Nova, 1945) e *Historia Gráfica del Film* (¿?), con el seudónimo de F. Millingham. El primero de los dos últimos fue el que tuvo más circulación, sin alusión al seudónimo. También fue editor en Buenos Aires, con el sello «Ediciones Milani», de libros como *Vida de Arnaldo* (1937) de Mussolini y *Nosotros los Alemanes y el Fascismo de Mussolini* de Goebbels.

[20] La hipótesis se basaba en el relato de un informador que afirmaba que las linternas conocidas por los indios argentinos simultáneamente o antes que los europeos, fueron trocadas por objetos enviados a colecciones arqueológicas. Mientras que «(...) la sencillez de aquellas gentes no podía menos que quedar profundamente impresionada por esas visiones beatíficas o infernales (...)» (De León Margaritt 1947, pág. 482). Por otro lado, Federici (2010) ha afirmado que la llegada de la Inquisición a América (1536) produjo la extensión de la caza de brujas a las colonias (s. XVI y s. XVII). El proceso se intensificó entre 1619 y 1660 en las regiones andinas y la metodología habría sido similar a la aplicada en Europa. Las linternas mágicas llegaron a América en el siglo XVII y el libro de De León Margaritt/Milani se publica el mismo año que se produce no sólo la sanción del voto femenino sino al mes siguiente la masacre de Rincón Bomba o matanza del pueblo pilagá. En el momento de publicar *Estudios sobre cine: (pos)memoria, cuerpo, género*, donde algunas de estas cuestiones fueron

liturgia se comparaba con el pavor que luego produjeron en Europa las fantasmagorías: «aberración ilusionista o de falsa interpretación de la finalidad moral de la *linterna mágica*» (De León Margaritt 1947, pág. 79, cursivas en el original). La imagen que se describe dotada de una fuerza performativa capaz de impresionar a los indios, es similar a los grabados del siglo XVI que mostraban la quema de brujas. Así como otras imágenes de linternas mágicas como las de Jan van Musschenbroek (reproducida en *Elementa Mathematica* [1720] de Willem's Gravesande) se asemejan a las representaciones que muestran a indigenas caribeños como demonios.[21] El tema del Juicio Final en Guamán Poma de Ayala y las postrimerías de José López de los Ríos, en el mundo andino, tuvieron una función semejante. Más adelante, la linterna mágica también aparece en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, entre otras metáforas de una pedagogía visual de la fe.

La genealogía de la linterna mágica continúa en la colonización de la sexualidad en la Sâlpetrière, que a su vez fue reapropiada como metodología por actrices como Sarah Bernhardt y en otro nivel situada en la historia del arte por Didi-Huberman. Otros estudios de la época mencionan el «menichelismo» que contraían las jóvenes que asistían al cine, ante las actuaciones de Pina Menichelli: una especie de aprendizaje «patológico» del guión del género. Finalmente, en el documental basado en la guía inquisitorial *Malleus maleficarum*, *La brujería a través de los tiempos* (Benjamin Christensen, 1922), la histeria, inventada en el hospicio francés, aparecía asimilada a la hechicería, como su versión moderna.

Así, el libro de De León Margaritt leído a contrapelo, teniendo en cuenta no solo el fascismo estructural detrás del seudónimo sino cierto fascismo perceptivo, muestra una primera imagen ardiente aunque no original, de la historia del cine argentino. Así como desde la mutación de conceptos y dispositivos, muestra otra genealogía de la performatividad de las imágenes (que se vincula al tropo nietzcheano de la visión de los bienaventurados), en la que los juguetes ópticos no son solo productos de una juguetería filosófica, sino, como el lenguaje mismo, pueden ser instrumentos de colonización. La linterna mágica habría funcionado así como dispositivo

abordadas, no tenía información sobre el autor, aunque suponía que se trataba de un seudónimo. Andrea Cuarterolo, especialista en cine silente, fue quien me dijo el verdadero nombre del autor de *Historia y filosofía del cine*.

[21] Algunas de estas imágenes están reproducidas en *Calibán y la bruja* (2010)

que pone género (femenino) a una imagen que no necesariamente lo enuncia, para nombrar un castigo. Se identificaba visualmente un cuerpo como femenino (un cuerpo-imagen: bruja proyectada, fantasma, pecadora…), como ejemplo más acorde a la comunicación con los nativos.

Ahora, teniendo en cuenta lo que planteaba Butler en relación a lo que habría pasado de injuria o modo de lo asocial y lo abyecto a categoría metodológica y *trending topic* académico, lo *queer*, sin olvidar las diferencias y la violencia concreta hacia mujeres que actualmente sigue produciendo en distintas regiones del mundo la acusación de brujería (cuestión en la que insiste Silvia Federici, así como en la espectacularización de la figura de la bruja[22]), ¿es posible y deseable, en este caso, una contra-apropiación de la injuria? Es decir, aquella que «devuelve» al hablante una diferencia, una cita contra los propósitos originales invirtiendo sus efectos (Butler 2004, pág. 35). Existen distintas prácticas en las que esa reapropiación se afirma o ensaya. Una fue una consigna que circuló en las manifestaciones que se produjeron no solo en distintas regiones de Argentina, Chile y Uruguay, en los paros y movilizaciones: «Soy/somos la(s) nieta(s) de las brujas que nunca pudiste/eron quemar». También en las acciones llamadas nuevamente «Siluetazo» en contra de femicidios que, en el 2015, organizaron Rocío Fernandez Collazo y Cecilia «Gato» Fernandez, a partir del asesinato de Daiana García que impulsó el *Ni una menos*. En estas perfomances callejeras en las que participantes ponían el cuerpo para delinear una silueta, no solo se vieron pancartas con la anterior reivindicación brujeril, sino también con la inscripción «Mientras haya femicidios no habrá *Nunca más*». Como ya sucedió con otras prácticas e intervenciones feministas durante los setenta y en otros países, produjeron, nuevamente, efectos performativos, reacciones violentas, como las que actualmente se producen en las plataformas virtuales.[23] Así como,

[22] La película *No soy una bruja* (2017) de la directora Rungano Nyoni muestra la actualidad de la «brujería civil». La escenificación de los carreteles gigantes a los que permanecen atadas por la espalda las brujas para no salir volando, es una de las más elocuentes de una película que arriesga un final polémico con la imagen de una niña.

[23] Algunas de esas reacciones consisten en enviar imágenes de penes. Estas u otro tipo de imágenes de pornografía explícita, utilizadas, más allá de sí mismas, con fines ofensivos, muestran que la misoginia y la homofobia estructurales siguen funcionando por fuera de las posiciones delante o detrás de cámara. En este caso más que el uso pornográfico de los órganos, se desexualizan con

por otro lado, un mercado que ya ofrece a distintos precios remeras con la inscripción. Estas prácticas han ido produciendo no solo una relectura de la performatividad de las performances y de distintas variaciones feministas que, antes del coronavirus, tomaron la calle como escenario, sino también otras formas de duelos liminales en la tensión irreductible de su singularidad y dimensión colectiva.

Hay también otros modos de encarnación de la injuria. En «Monstrare», Carri (2018) mencionaba esa dimensión posgénero sin identificarse con el género asignado, ni con el que podrían asignarle, entre otras monstruosidades que son su arte de «víctima privilegiada». Anomalía que afirma en mundos de mostración audiovisual infinita, donde, finalmente, «el archivo es el cuerpo» que no se apropia de la injuria, la hace carne.

Otra variación reapropiante, entre imágenes y palabras, es la que viene produciendo Leonor Silvestri (quien actualmente se presenta como «hikikomori rural» por la pandemia), no solo como *performer*, escritora, kickboxer, sino con grupos de estudio y clases (*sparrings*) de filosofía. A partir de diferentes poéticas del malestar, la locura, la desagregación, la enfermedad y la discapacidad, sus producciones se materializaron en libros, fanzines, algunos con circulación en la *web* y cursos como «La piel dura apropiación de la injuria» (2020), anteriormente «*Queer* precio y desprecio de un valor» (2014) y «Teoría de la Mala víctima. Nosotras las Brujas, nosotras las Putas» (2016), grabado por Mai Staunsager, quien también produjo el documental *Games of Crohn* (2015) con el mismo título que el libro de Silvestri (2016, subtitulado: *Diario de una internación*). En ambos reflexiona no solo sobre los «estados valetudinarios», la cotidianidad de un síndrome con el que deviene *disca* o, más eufemísticamente, diversa funcional, sino acerca del dispositivo médico y el paradigma capacitista. Además de la inmediatez de *Youtube* donde circulan muchos de los materiales como los talleres que presentan otras genealogías feministas menos estudiadas en Argentina (como las africanas e islámicas con Oyèrónké Oyèwùmi y Houria Bouteldja), con el libro se muestra un devenir del pensamiento que se diferencia no solo de los tópicos feministas mediáticos y académicos, sino un devenir

la intención de volverlos insulto y violencia. ¿Las dimensiones misóginas del insulto «sexual» se evidencian en que la utilización de una imagen análoga de una vagina, de una eyaculación femenina o de lo que en el inglés popularizado por el porno suele denominarse *squirting*, es menos frecuente y no suele tener el mismo efecto?

del lenguaje-cuerpo, potencia *cróhnica*, mariposa cínica, afectada y afectante («¿Será este el famoso cuerpo sin órganos que fabricamos, y del cual Deleuze y Guattari hablan, para construirse un nuevo cuerpo?», Silvestri 2016, pág. 18).

1.5 Notas precarias sobre la performatividad de las teorías

En las arduas reflexiones de Butler sobre la performatividad respondidas desde distintas posiciones críticas y colectivos, resignificadas o reinventadas desde otras prácticas y saberes escénicos, audiovisuales, performáticos o performativos, hay una especie de auto-reflexión de la teoría, cuando mencionaba, refiriéndose al discurso del odio, que el acto de habla se da dos pasos más allá: «(...) gracias a *una teoría del acto de habla* que cuenta con su propio poder performativo (y que está dedicada, por definición, a la labor de *producir* actos de habla, duplicando con ello la performatividad que trata de analizar)» (Butler 2004, pág. 160). Años después Paul B. Preciado (2008) dirá algo más excesivo acerca de la tecnociencia, en cuanto no es simplemente descriptiva sino que produce anticipadamente aquello que investiga. Fischer Lichte (2011) en el contexto de las artes escénicas, quería desempolvar la cultura europea textual y monumental con el giro performativo y la etnografía, entre otras prácticas escénicas que a su vez transformaban, posdramáticamente, a la ciencia teatral y su academización.

Los fragmentos de otras genealogías de la performatividad presentados, no lo son solo en un sentido benjaminiano de no sistematización, sino que algunos muestran girones de mapas de cartografías truncas o que no continuaron ni se incluyeron en los cánones. Aunque permitirían una búsqueda que evidencia la especificidad de la visión, las imágenes y sus efectos fascistas o microfascistas y aunque estos efectos no sean asimilables a la performatividad del lenguaje. Tal sería el caso de una posible performatividad de imágenes paganas, la bruja como proyección social y la posible reapropiación, encarnación o deshacer de la injuria. Se ha intentado mostrar, fragmentariamente, cómo desde los feminismos, entre sus diferencias, la teoría *queer*, los estudios de memoria y (audio)visuales y algunas versiones de la estética filosófica contemporáneas, se ha redelineado el problema de la representación hacia el de la performatividad, no solo en un sentido epistemológico o político, sino ético-estético, en una (des)articulación astillada que a su vez expresa diferentes tensiones entre afectos, conceptos y sensaciones. Por un lado, las

tensiones inherentes a la performatividad, en las variaciones intensivas que afectan memorias singulares, ancestrales y colectivas, entre generaciones y sus cortes, como en el caso de aquellas expresadas en trabajos de (pos)memoria o memorias críticas, y de cuerpos generizados y racializados. (Pos) y (des)género (si es posible deshacerlo), y (pos)memoria se cruzan en algunas de estas narrativas y prácticas y en su devenir excéntrico: en el paso de objeto a sujeto de la representación y de sus crisis, teniendo en cuenta los límites y reescrituras críticas de conceptos surgidos en otros contextos, desde el centro mismo de la producción tecnocientífica, como los propuestos por Butler y Hirsch.

Por otro lado, pero en relación a lo último, se ha intentado comenzar a entrever una posible performatividad de las teorías ya abordada en otros campos, en medio de las tensiones entre la amplitud actual del territorio de la imagen y las tendencias a la especialización, la especificidad y la autonomía en el surgimiento de nuevos campos, y uno de los efectos en las sociedades de control y de la tecnociencia, el endeudamiento educativo. En el caso de los estudios sobre cine algunas producciones cinematográficas y audiovisuales mencionadas, así como otras que se enmarcaron dentro el (nuevo) Nuevo Cine Argentino,[24] se volvieron no solo material ilustrativo, sino productor de conocimiento y efectos de verdad, representaciones, clasificaciones, alegorías, tecnologías de la memoria, entre otras, cuando la producción escrita especializada alcanzó un crecimiento exponencial y correlativo a la audiovisual. Incluso, a nivel global y sobre todo en el espacio anglosajón y europeo (que suelen ser los mayores productores de burbujas endeudantes: inmobiliarias, educativas y por lo tanto de la subjetividad y simbólicas no sólo económicas) pero también en las periferias, actualmente los departamentos de estudios latinoamericanos parten desde la producción audiovisual al abordar cuestiones como la memoria de las dictaduras, la crisis o el incremento del modelo neoliberal, los movimientos sociales, los impactos de la globalización en la región y los feminismos. Así el cine provoca efectos de representación y conocimiento, nuevas alegorías, no solo acerca de una sociedad, sino sobre subjetividades, desde los centros de producción de saber. Efectos performativos

[24] Uno de los conceptos problematizados fue el de «alegorías nacionales», aunque se interpretaron películas como *La ciénaga* o *La niña santa* (Lucrecia Martel 2001, 2004) de cierto modo alegórico o representativo. También se vieron producciones como anticipadoras de la crisis del 2001.

a partir de enunciados (que nunca son puramente denotativos) de los dispositivos con que no solo se analizan imágenes, sino que se producen subjetivaciones, y que no estarían basados en los grandes relatos decimonónicos o del siglo XX, en disciplinas tradicionales o críticas de la cultura letrada, ni en la presencia, ni en la posibilidad de fabular o devenir aquello otro que pretende investigarse. Se producen o reproducen entonces conceptos y categorías de análisis que introducen, a veces, clasificaciones, incluso generalizaciones o universalizaciones, en el marco de los dispositivos de análisis que se construyen, más o menos explícitamente, a partir de conceptos como el de posmemoria. Se encuentran así ante la posibilidad de perder no solo potencial crítico, sino fuerza sensorial concreta, volviéndose alfileres abstractos para fijar mariposas y matar pájaros. El desafío entre las imágenes, las palabras y los cuerpos está en desobedecer los automatismos epistemológicos, perceptivos y afectivos.

CAPÍTULO 2

Una memoria fanzinera. Autogestión y revistas artesanales en la escena punk mendocina de los noventa

NAZARENO BRAVO

2.1 Introducción

La necesidad de comunicarse, de tomar posición, de difundir ideas, ha sido el motor principal de la producción de fanzines, un tipo de publicación artesanal por lo general fotocopiada y hecha por sus propios autores, ya sean estos individuales o colectivos. En el caso de Mendoza, se consolidaron durante la década de 1990, impulsadas fuertemente en la escena musical punk. En esas publicaciones quedó plasmado, como parte de la diversidad de los discursos que convivían allí, el abordaje de temáticas ligadas al género y al ambientalismo, aun cuando no formaban parte de la agenda mediática hegemónica. El trabajo de recuperación, registro y análisis de estos materiales produce la posibilidad de aproximarse a una memoria generacional inscripta en el espacio local pero en relación con trayectos que lo trascienden.

En tanto experiencia de autopublicación, existen numerosos antecedentes de producciones que, con otras denominaciones (por ejemplo, «boletines» en el campo político o «plaquetas» en el de la poesía) tienen en común las principales características de un fanzine: libertad en la elección de los contenidos, producción independiente,

factura artesanal,[1] tirada corta, circulación de mano de mano. Se trata de una serie de definiciones éticas y estéticas que dinamizan una variedad de proyectos editoriales, muchas veces a contrapelo de los cánones hegemónicos.

La apuesta por la autonomía y la independencia que conlleva el fanzine queda entrelazada, muchas veces, con discursos disruptivos, críticos, utópicos y hasta clandestinos elaborados a lo largo de la historia.

> «El fanzine es el medio de expresión más urgente, auténtico y poderoso del que nos ha dotado la subcultura. Mientras que el gran público ignoraba su existencia, en las partes más subterráneas de la sociedad los fanzines fueron tomados como instrumento para la lucha y la expansión de ideas y consignas por aquellos que se posicionaban en los márgenes» (Alcántara Sánchez 2013, pág. 31).

Uno de esos «márgenes» en los que el fanzine resultó central es el punk, en tanto movimiento cultural orientado por *el hazlo tú mismo* (*do it yourself* en el inglés original) como premisa cultural activista que incluyó la formación de bandas, la organización de recitales y la publicación de fanzines. En este sentido, adhiero a la premisa de Alejandro Schmied respecto del impacto del fanzine punk en el ámbito de la publicación independiente y/o artesanal.

> «(...) la gran distribución, dispersión y reproducción del saber editorial como fenómeno micropolítico (que se manifiesta hoy activamente en cientos de pequeñas editoriales, revistas y fanzines) tiene relación con vectores de inteligencia colectiva muy importantes presentes en la genealogía del fanzine punk en Argentina» (Schmied 2018, pág. 8).

Propongo realizar una aproximación a estas experiencias de publicación autogestionada que se dieron en la escena punk de Mendoza, como forma de obtener elementos para discutir una memoria generacional enmarcada en los noventa como época y plasmada en los fanzines. En particular, me interesa reconocer elaboraciones políticas – en términos de postulación de perspectivas sobre la realidad, promoción de formas de comunidad y relación entre personas – que fueron posibles en ese contexto. Para ello, tendré en cuenta prácticas y discursos que atravesaron la producción de fanzines, así como debates y posicionamientos que quedaron registrados en los mismos.

[1] En *artesanal* se incluyen prácticas como la producción del original que será duplicado y el armado de cada fanzine, entre otras. En todos los casos, alguna o todas estas tareas se concretan sin mayores intervenciones tecnológicas y por fuera de los cánones de producción de tipo serial, industrial o comercial.

Sobre este último aspecto, puede adelantarse que en los fanzines incluidos en el análisis, aparecen tempranamente temáticas y perspectivas que actualmente forman parte de los principales motores de movilización colectiva y debate público en Mendoza, como lo son los derechos de las mujeres y la defensa del medio ambiente.

Considerar a los noventa como *época*, es decir, como una etapa con «espesor histórico propio y límites más o menos precisos, que la separan de la constelación inmediatamente anterior y de la inmediatamente posterior» (Gilman 2012, pág. 36) posibilita enmarcar la producción de fanzines en un contexto político y social con características específicas.[2] La relación entre juventudes y participación política, estuvo signada por el rechazo hacia el verticalismo y la lógica partidaria, en contraste con la etapa que le antecedió. La recuperación de la democracia en 1983 abrió expectativas sobre las posibilidades de mejorar la calidad de vida y resolver los problemas en un nuevo marco institucional pero la crisis social y política que confluyó en la hiperinflación en 1989, barrió con buena parte de aquellas esperanzas. La crisis abrió paso al vaciamiento de la política partidaria y al derrumbe de las expectativas de transformación social. Los soportes que habían servido para estructurar identidades colectivas durante las etapas anteriores, ligadas al mercado de trabajo y el sistema educativo, entraron en crisis. En ese contexto y en referencia a las juventudes ¿desde dónde pensarse como colectivo con capacidad de acción? ¿Qué características adquirieron las prácticas en las que se expresó el rechazo a la lógica partidaria? ¿Qué discursos se gestaron en estos procesos? y, finalmente ¿De qué manera el fanzine en tanto estrategia de comunicación, favoreció la construcción de una mirada propia?

[2] En línea con la propuesta, planteo considerar «los noventa» como bloque temporal que va de 1989 a 2003, esto es, trascender los límites de la década a fin de captar lógicas y sentidos prevalecientes de la etapa más allá de las fechas. Propongo pensar como límites los siguientes acontecimientos políticos nacionales: por un lado, la crisis hiperinflacionaria de 1989 que derivó en la convocatoria a elecciones anticipadas y el triunfo de quien sería presidente entre ese año y 1999 (Carlos Menem). Por el otro, la asunción de Néstor Kirchner en 2003, como momento de recomposición institucional después de la crisis que derivaría en el estallido social de diciembre de 2001. Con estas referencias, busco señalar la estructuración de la etapa llamada neoliberal en la que se impusieron nuevas perspectivas y lecturas de la realidad guiadas por lógicas diferentes a las inauguradas por el retorno democrático en diciembre de 1983 y también distinguibles de la recomposición lograda a partir de 2003.

Me interesa remarcar que para Gilman, una época también se define «como un campo de lo que es públicamente decible y aceptable – y goza de la más amplia legitimidad y escucha – en cierto momento de la historia» (Gilman 2012, pág. 36). Aquellas preguntas, entonces, pueden ser respondidas a partir del análisis de prácticas y discursos que circularon por fuera del sentido común dominante de la época o, más bien, ensayando miradas alternativas o disruptivas sobre lo «públicamente decible». A partir de distinguir los ejes axiales que conforman su discurso, es reconocible la construcción de algunas de las perspectivas juveniles de quienes atravesaron ese bloque temporal y que pueden ser analizadas como parte de la perspectiva generacional que se articuló como tal durante el neoliberalismo.

No es suficiente la coincidencia en el año de nacimiento para postular la existencia de una generación. Más bien se trata de apreciar los procesos sociales, económicos, culturales y tecnológicos que forman parte del contexto que transitan las juventudes en un momento determinado. Es decir que en una misma generación pueden convivir personas de distintas edades, pero que comparten un contexto específico en el que se produce su subjetivación generacional (cfr. Alvarado y Vommaro 2010). En este caso, tal experiencia de ruptura se expresa en la puesta en cuestión de valoraciones y perspectivas sobre la realidad en general y sobre la política en particular. A través de ese quiebre se visibilizaron novedosas formas de participación, movilización y activismo juvenil, muchas veces enfrentado a «la política», pero ensayando perspectivas propias sobre la misma.

2.2 Punk y fanzines: la gestación de definiciones colectivas

El surgimiento del punk en Inglaterra, en el transcurso de 1977, puede ser asociado a una expresión juvenil de disconformidad frente al *status quo* del momento y la certeza de un no-futuro. Ese rechazo fue dirigido hacia una serie amplia de situaciones y figuras, como los políticos, la Iglesia, la escuela, la familia – aquí algunas de las líneas de diálogo entre punk y anarquismo – el *glam* rock, el consumismo o la elitización de la cultura. Es también, el resultado de una crisis social y política que derivaría pocos años después en el pionero neoliberalismo de Margaret Tatcher.

> «No brotaron por generación espontánea en el tedio de las naciones industriales sino de una grieta del mundo capitalista: los punks no quieren (o no pueden) integrarse mansamente al pacto de entregar la vida (trabajo-recreación-sueño) a cambio de una seguridad ajena, verdadera o falsa» (Kreimer 1978, pág. 17).

Disconformidad con el *status quo* y la sensación de liminalidad que provoca un fin de ciclo, forman parte del punk como *estructura de sentimiento* (Williams 1971), es decir una «visión particular del mundo, una mirada organizadora» en tanto «respuesta significativa a una situación objetiva particular» (Kreimer 1978, pág. 42).

Poner en relación las formas de participación y expresión con su contexto, puede ser un camino para valorar la producción (colectiva, autogestionada) de fanzines como una de las maneras de comprender el mundo, de actuar y *producir* sociedad a través de la cultura. Porque también existe en los fanzines la postulación de una perspectiva (anti autoritaria y comunitarista), que orienta prácticas específicas y habilita discursos propios. El *modo* – necesariamente, podríamos decir – es desprolijo: apunta a romper todo vínculo con las reglas impuestas en sociedades industriales en trayecto al conservadurismo liberal, a dejar en ridículo al rock en sus versiones más deglutidas por las industrias culturales o basadas en un virtuosismo que repelía la participación de la mayoría. El hartazgo en las reglas se expresa también en gráficas basadas en el collage y los agregados a puño y letra en los márgenes, en el corte y pegue de información de lo más diversa, en la nula preocupación por los derechos de autor y la invitación constante a copiar y difundir. La redacción no atiende a reglas ortográficas o, más bien, emplea reglas propias como el reemplazo de las letras Q y C por la K – *kapitalismo, sakeo* – y el símbolo @ o la X para no excluir identidades – *tod@s, punks unidxs* – . La perspectiva propia se hace visible en el estilo (ropas, peinados, maquillajes), en las letras de las canciones y en la forma de ejecutarlas, pero también en la apuesta por la autogestión para la producción de discos y fanzines.

Esa raíz contestaría quedó rápidamente matizada a medida que el «sistema» tomó al punk como un nicho más para el consumismo y se privilegió el perfil del punk *destroyer*, es decir, aquel que expresa su nihilismo a través de la ingesta desmesurada de alcohol y drogas. Sin embargo, esto no implicó la total extinción de las perspectivas disonantes. En todo caso, las lecturas de aquellos pasos iniciales en términos de rebelión y resistencia, forman parte desde entonces de

los recursos sobre los que se erigen colectivos juveniles con posicionamientos críticos ante el estado de las cosas. Este es el caso de las nacimiento de escenas punk en América Latina, durante los últimos años de 1970 y los primeros de 1980, en contexto de dictaduras y cercenamiento de las libertades. Los ecos del clima opresivo que denunciaba el punk inglés, se materializaban en el continente de manera descarnada a través de planes sistemáticos de represión, con las juventudes como principal destinataria de la misma. Tal como afirma Inés Vázquez [3] «podría pensarse para el caso argentino que, más que de una “ausencia de futuro”», se trata de un «exceso de pasado», con el doble sentido de una pasado de excesos (Vázquez 1990, pág. 169).

> «El fanzine punk es primero un gesto urgente: las rémoras del clima represivo posdictatorial obligan a hacer causa común con los marginolientos, los habitantes de la noche, lxs perseguidxs por los edictos policiales y por “las miradas oscuras que aprobaron la tortura”» (Schmied 2018, pág. 8).

Según Lo Cocco y otros (s/f), en los fanzines se articularon paulatinamente aproximaciones a las premisas anarquistas, con una amplia variedad de

> «(...) preocupaciones-actitudes de resistencia del movimiento ecologista y de la liberación animal. [...] las luchas independentistas vasca y palestina, así como las de varios colectivos sociales a nivel global: feministas, de las trabajadoras sexuales, indígenas y anti-apartheid» (Lo Cocco *et al*. sin fecha, pág.13).

Como se verá luego, esta amplitud en las temáticas publicadas en los fanzines punk, será una de las características centrales en la elaboración de perspectivas colectivas que se gestaron también en el ámbito provincial.

En Mendoza, las primeras agrupaciones punk, Genitales NN y Kinder Videla Menguele (KVM), surgen en 1983 y 1985 respectivamente (Padilla *et al.* 2001). Forman parte de ellas los hermanos Murillo, Julio y Mito en la banda y Egar en la producción gráfica. Justamente el artista Egar Murillo es mencionado en las entrevistas como una de las personas que difundió la estética del fanzine punk a nivel local.

> «El fanzine y las pegatinas callejeras las vinculo con Genitales NN y KVM. En los recitales se repartían papeles, panfletos, unas hojitas dobladas con collages y dibujos, muchas veces hechas por Egar. Varias bandas lo hacían, no solo las

[3] Recuperado en Cosso (2011).

> punks. Tipo souvenir, algo que te podías llevar. Había también mucha circulación anónima, grupos que surgían a veces después de un toque o algo. Gente que colaboraba con las bandas de esa forma. También había publicaciones tipo fanzines en ciclos de cine independiente, además de fanzines de dibujos o poesía».[4]

Con raíz en esos pasos iniciales, la escena local se fortaleció desde mediados de 1990 a partir de la confluencia de dinámicas internas (entre las que destaca la emergencia de una nueva camada de bandas) y de situaciones coyunturales como el aperturismo económico que prevaleció durante esta etapa. Efectivamente, la posibilidad de adquirir instrumentos, conseguir información y discos importados – especialmente durante los primeros años de ese período – estuvo atada a las definiciones económicas del momento, en especial durante el primer mandato de Menem. Uno de los pocos trabajos de investigación dedicados al punk en Mendoza durante la época, da cuenta de este aspecto.

> «Para seguir ubicándonos en la época diremos que fue el momento en que el crédito y la financiación permitieron a las bandas equiparse. Frases como “Mi viejo me prestó la tarjeta para comprar mi primera viola y el equipo”. O “mi primer bajo me lo compró mi viejo a crédito” se desprenden de boca de más de un entrevistado, cuando se los consulta sobre sus inicios en la música» (Luna 2006, pág. 25).

A esa corta etapa de liquidez y accesibilidad, le sobrevino una crisis de gran impacto y con consecuencias difíciles de prever. Las producciones culturales subterráneas o *alternativas* durante esta etapa, quedan vinculadas muchas veces a esa situación de crisis económica que se hizo más evidente a partir de la segunda mitad de la década. Deriva de allí, un razonamiento lógico: ante la falta de recursos y la precariedad, crece el número de publicaciones editadas por sus propios autores, en línea con otras estrategias de sobrevivencia y sostenimiento de proyectos sin apoyo estatal o privado. Sin embargo esta mirada dirige la atención a los evidentes efectos económicos y a las respuestas a la situación (Alcántara Sánchez 2013), pero deja de lado que las crisis también son culturales, es decir,

> «(...) una suspensión del sentido común y del imaginario acerca de quiénes somos... La crisis es el período en el cual se produce una sensación colectiva de liminalidad, de que algo ha llegado a su fin, o de que un sentido crucial se ha tornado obsoleto, y no se impone otro régimen de significación que pueda otorgar certidumbres mínimas a la sociedad» (Grimson 2011, pág. 14).

[4] Entrevista a Adriana Puebla, 18-10-2019.

Una de las hipótesis que guían la investigación, es que la situación político económica de la época no solo condicionó formas y posibilidades de producción, sino que también amplió la necesidad de información, expresión, debate y toma de posicionamientos, lo que favoreció la consolidación del fanzine como lenguaje y estrategia de comunicación en la provincia.

La puesta en cuestión de los discursos hegemónicos se fue gestando a lo largo del período y derivó en el estallido social de diciembre de 2001 que abrió una intensa etapa, no solo de protesta social contra «los políticos» (con la consigna «que se vayan todos» como referencia), sino también de visibilzación y debate de experiencias de participación e involucramiento alejadas de la lógica partidaria dominante.

Considero que esa necesidad de expresión y participación por fuera de las instituciones oficiales, resultó una de las motivaciones principales de la producción cultural que me interesa abordar, la de los fanzines de la escena punk en Mendoza. A diferencia de otras, las de este ambiente musical, no tuvieron otra pretensión que no sea la del fanzine, el objetivo era publicar en ese medio, en él había implícito una toma de posición. No se trató de una opción para superar los límites impuestos por el mercado y la economía, sino una estrategia de información y enunciación; «un lugar para el encuentro y la opinión de quienes carecen de acceso a otros medios de comunicación» (Luna 2006 pág.25). Proyectos autogestionados que resultaron centrales en la articulación de sentidos generacionales y significaciones para cientos de jóvenes que transitaron esa crisis.

Patea el Slogan (1991-1993), *DuffZine* (s/f), *Liberando años de Silencio* (1995-1998), *No Hay Futuro* (1995-1998*), Sacá la Basura!* (1998-2007), *Skill Zine* (s/f), *Cabeza Hueca* (s/f), *Pátula Zine* (1998), *Revindicar Zine* (1996-1998), *El Monstruo del Gabinete* (1998), *A mi manera Zine* (1998), *Patinador del Infierno* (1998), *Fuera de Sector* (1999), *Disturbio Kallejero* (1999-2000), *Golpe Violento Antifascista* (2000), *El Hacha* (2000), *Retrospectivo* (2002), *Indigentes* (2002), *Attitude* (2002) son parte de la nutrida producción de publicaciones artesanales que circularon por el ambiente punk durante esa época que terminó en estallido.[5]

[5] Resulta complejo registrar la totalidad de los fanzines debido a las características de la publicación (pocos ejemplares, impresiones baratas, circulación de mano en mano, entre otras), como también registrar algunos datos (fecha de publicación, autores). Respectos de las bandas que conformaron una nueva



Imagen 2.1

Tanto a nivel estético como en los contenidos, estas publicaciones artesanales formaron parte de una red musical y cultural dinamizada en la provincia por jóvenes que habían quedado atrapados entre el rechazo hacia las formas de participación institucional y la reiteración constante de injusticias, planes de ajuste y actualizaciones del autoritarismo represivo. Nociones como autogestión, horizontalidad e independencia le dieron un sentido a las muy diversas maneras de resistir o, simplemente, de no conformarse con la situación. El significado de hacer un fanzine, según las notas que sirven de editorial en parte de los materiales recuperados, oscila entre la voluntad de aprender a vivir «dentro de una sociedad konservadora ke es mendoza» y la de abrir espacios de libre expresión.

> «(…) espero que ke sepan valorar nuestra esfuerzo y saken provecho de este zine, ya ke estamos aprendiendo día a día a vivir dentro de una sociedad konservadora ke es mendoza y también tratando de romper el molde para no no ser un@ mas del montón».[6]

---

camada dentro del punk local, pueden nombrarse como referencia a Embate, Insurrektos, Indigentes, Puntas de Acero, Mosto Malta, Sentencia, NN Bajo Rendimiento entre otras por la ligazón entre músicos de esas bandas y la producción de fanzines.

[6] *Disturbio Kallejero*, n.º 2, 2000.



Imagen 2.2

> «Hola amigos! Este es el esfuerzo de tres descarriados hecho zine. Como verán nuestra idea es simple, solo se trata de pensar libremente y poder expresarse. Nuestro objetivo no es el sectarismo, solo es una forma de estar en contacto con gente que se quiera expresar».[7]

Propongo un análisis de los discursos que formaron parte de esa producción fanzinera, a fin de reconocer los principales ejes temáticos y las valoraciones de las que surgieron elementos para postular un «nosotros». Me interesa distinguir, como anticipé, aquellos núcleos argumentativos que permiten aproximarse a una lectura de la realidad de la época y a los posicionamientos y miradas sobre la misma.

De una primera mirada sobre los fanzines publicados entonces, menciono algunos aspectos destacables. Por un lado, el peso de cuestiones políticas en los contenidos y, por el otro, el modo colectivo en el que esos contenidos fueron publicados. Las notas y reseñas surgen fundamentalmente desde tres fuentes: las que están a cargo de sus propios editores, las notas publicadas previamente en otros fanzines,

[7] *Golpe Violento Antifascista*, 2000.

las que son enviadas por «corresponsales» de otras provincias o países.[8]

Respecto de los temas, tópicos e informaciones publicados es posible distinguirlos de la siguiente forma:

- Política: incluye referencias y tomas de posición ante situaciones coyunturales del campo político local, nacional e internacional: menciones a Estados, áreas de gobierno, funcionarios públicos, instituciones, sindicatos, organizaciones y movimientos sociales.
- Historia: incluye notas sobre sucesos del pasado: conquista de América, golpe de Estado en Argentina, la Semana Trágica, distintos trayectos del movimiento anarquista.
- Formación/información: incluye notas sobre temas que son parte del punk como heterogéneo movimiento cultural: autogestión, autonomía, especismo, antirracismo, veganismo y diversidad sexual. También aquí podrían ubicarse la difusión de otros fanzines y contactos intergrupales que plagan las páginas.
- Narrativas incluye poesía, cuentos, letras de canciones, ilustraciones e historieta.

Si recordamos las menciones a las premisas que formaron parte del punk desde su surgimiento, queda clara la continuidad de temáticas y posicionamientos generales. Hay, también, relecturas en función de la coyuntura y la profundización de algunos ejes por sobre otros.

> «La agenda (agencia) es de oposición, pero también de afirmación. En unos pocos años la producción fanzinera explota, se diversifica, y aparecen, además: "problemáticas muchas veces dejadas de lado por los movimientos militantes". Nuevas políticas del cuerpo y de la memoria, otros derechos. Nuevos activismos. Las identidades se reconstruyen diversificadas, se contradicen, pero también se apoyan, intensificándose. De identidades rígidas a imágenes soñadas» (Schmied 2018, pág. 8).

Para ejemplificar esta agenda de oposición/afirmación tendré en cuenta las referencias críticas hacia la política, el consumismo y el sexismo. Respecto de las notas y menciones políticas, me interesa destacar la variedad y amplitud de temas que fueron publicados con ese perfil (desde repudios a la intendencia de la ciudad de Mendoza o

[8] La comunicación entre fanzinerxs durante esta etapa, se concretó mayormente por correo postal, a partir de un sistema de «reciclaje» de estampillas que permitía varios intercambios sin costo alguno.

a la policía, hasta la difusión de las luchas por liberación en Palestina y el país Vasco). Pero también es una cuestión que emerge no sólo en notas que no la tienen como ítem principal, sino, por ejemplo, en las entrevistas a bandas.[9]

> — ¿Qué opinan de ciertos políticos que utilizan a las bandas y después las dejan
>
> — No critico al político porque ni vale la pena. Crítico a la banda que se presta para eso. Nosotros no tocaríamos nunca para ninguna bandera política, porque no estamos de acuerdo con ningún político. Ni aunque nos paguen un cachet, no lo haríamos. Me parece que la banda que se presta para eso es la que desentona, porque el político hace su negocio.[10]

> — ¿A quién van a votar en el 99?
>
> — A nadie.
>
> — Yo si voto, voy a votar a partidos que sé que no van a ganar.
>
> — Yo meto cualquier cosa en el sobre porque la política no me interesa.[11]

> — Políticamente (??) ¿Qué tienen que ver con la política? ¿Qué piensan?
>
> — Es una cagada hay mal uso y abuso de poder, todos chorean, los pobres cobran una miseria y esta demás seguir hablando porque lo vemos todos los días.[12]

Vale remarcar que el contexto de producción de estas publicaciones se caracterizó más bien por el rechazo de los jóvenes hacia «la política dominante», tal como se expresa en las citas. Sin embargo, «lo político» resulta un elemento central en la estructuración de los discursos que prevalecen en los fanzines de la época, al punto de ser una de las inquietudes centrales que emergen de su lectura. En sintonía con las bases argumentales del movimiento punk, el discurso posee un marcado perfil crítico, de denuncia e impugnación. Las nociones de *resistencia* o *lucha*, son reiteradamente traídas a colación como insumo para posicionarse ante un estado de situación que se cuestiona. Existen, en menor medida, referencias positivas hacia algunos actores del campo político, por ejemplo los organismos de derechos de humanos – por caso, se difunden los escraches de HIJOS – o el movimiento piquetero, pero en tanto y en cuanto son ubicados en ese colectivo opositor o anti sistémico en el que el propio movimiento punk se percibe.

---

[9] En todos los casos en que se citan textos publicados en fanzine, opté por mantener el estilo de escritura del original, incluyendo formas de redacción y modismos.

[10] Entrevista a Camisones, *Sacá la Basura* n.º 1, 1998.

[11] Entrevista a Embate, *Sacá la Basura* n.º 3.

[12] Entrevista a Mosto Malta, *Monstruo del Gabinete* n.º 2.



Imagen 2.3

> «No apoyamos ningún movimiento activamente, sí intelectualmente: Madres de Plaza de Mayo, HIJOS, Derechos Humanos, etcétera. Creo que uno de los mejores apoyos que podemos hacer sin ser activos es teniendo conciencia y conociendo lo que pasó, porque es muy triste hablar con gente grande o chicos y que no sepan nada de nada de lo que ocurrió en la década del setenta y principios de los ochenta, y tristemente decir que hasta en estos momentos seguimos sufriendo desapariciones y asesinatos sin resolver».[13]

Menos unificada o dispersa, aparece una propuesta de construcción propia que exceda la crítica al sistema. Porque si bien queda claramente graficado qué situaciones, prácticas, instituciones o figuras se rechazan, no ocurre lo mismo al momento de postular una alternativa. Así, desde el rechazo hacia aquella política dominante, surge la postulación de valores como la independencia, la autonomía y la solidaridad. Sin embargo, quiero remarcar que se trata de una interpretación a partir de la lectura de fanzines, es decir, no debería forzarse la existencia de un programa político subyacente, en todo caso, no de uno integrado del todo. Porque justamente allí son reconocibles las posibilidades y limitaciones de politización de la época, al menos para quienes dejaron sus marcas en el ámbito musical y cultural *subterráneo* de Mendoza.

[13] Entrevista a Cucsifae, *Sacá la Basura* n.º 3, 1999.

Estas inquietudes etiquetadas como «políticas» también se filtran en notas sobre hábitos como el consumismo, incluyendo allí el tema de la alimentación. McDonalds, cuyo primer local abrió en Buenos Aires en 1986 y se propagó por todo el país durante la década siguiente, resulta una referencia reiterada para ejemplificar el cruce entre alimentación y mercado capitalista. Por ejemplo, en Fanzine *Attitude*, se listan y describen una serie de situaciones que justifican el rechazo a la cadena de comida rápida:

> «Hambre» (145 millones de toneladas de granos son utilizados para la alimentación del ganado, dan como resultado solamente 21 millones de toneladas de carne); Destrucción de la Tierra («Gran parte de las selvas del planeta es destruida por multinacionales. McDonalds ha afirmado que la mayor parte de la carne utilizada en sus productos proviene de lugares que antes eran selvas»); Destrucción de la salud («McDonalds presenta su comida como saludable, pero en realidad contiene mucha grasa, azúcar, sal y no tiene ni fibras ni vitaminas»); Maltrato de animales («McDonalds necesita gran cantidad de carne, para eso se crian animales en condiciones extremas»); El contrato con sus trabajadores («Los empleados reciben un salario muy bajo. No se pagan horas extras. La presión es muy grande y el personal muy poco»). La nota termina con el llamamiento al boikot y savotaje porque «como vemos hay suficientes razones para no consumir en McDonalds».[14]

Se visibiliza también aquí la cuestión del especismo y la defensa de los derechos de los animales, otro de los ejes que forman parte de ese nosotros emergente de la época.

> «Digamos NO al CAUTIVERIO de Animales. Es importante que recapacitemos sobre qué significa vender animales. Son tratados como un factor de producción más y no como seres vivos son derechos. Son privados del derecho más básico: el de la LIBERTAD».[15]
>
> ...
>
> «Todos los años cuatrocientos millones de animales son sacrificados en aras de la ciencia. Estas muertes son la base de proyectos para probar la inocuidad de un gran número de productos comerciales».[16]

Así como la política dominante y el consumismo forman parte de lo que el punk rechaza, el cuestionamiento al sexismo y al machismo también tienen lugar en esas páginas fotocopiadas una y otra vez.

[14] En Mendoza, como en otros lugares del país, jóvenes que participaban del circuito punk y autogestivo organizaron acciones de repudio frente a los locales de la cadena de comida rápida durante el período. Es decir, no solo se trató de declaraciones sino que el rechazo también incluyó acciones directas.

[15] *Disturbio Kallejero* n.º 2, 2000.

[16] *El Monstruo del Gabinete* n.º 2, 2000.

Se trata de referencias que abarcan desde prácticas cotidianas hasta perspectivas generales sobre la sexualidad y los derechos, incluido el del aborto.

> «En contra del sexismo!!
>
> Algunas cosas que hacer para acabar con el sexismo:
>
> –Meternos en la cabeza que somos personas antes que hombres o mujeres.
>
> –Recordar que la homofobia es sexismo.
>
> –Leer e informarnos sobre qué factores políticos, económicos, culturales fomentan la sociedad patriarcal.
>
> -No tomes el papel de opresor ni de oprimida, de agresor ni de víctima, de protector ni de protegida. Rompamos con los roles establecidos.
>
> –Combatamos la división sexual del trabajo tanto en casa como en el trabajo, así como en los colectivos y grupos de lucha.
>
> –Participemos y organicémonos en grupo de trabajo, jornadas y reuniones antisexistas, así como respetamos a otros grupos, sean de mujeres, hombres o mixtos.
>
> –Comuniquémonos con un lenguaje neutro, no sexista.
>
> –¿Te has planteado que el feminismo es una lucha que defiende a un colectivo oprimido y reprimido, que no es una lucha solo de mujeres, que es una lucha que no se puede dejar de lado si luchamos contra el racismo, capitalismo, fascismo...?
>
> –El sexismo es cosa de tod@s».[17]
>
> ...
>
> «No entiendo por qué mucha gente odia a otra persona por el hecho de elegir su sexo. El sexismo es una cosa muy baja, una actitud muy pobre y pienso que hay que respetar la elección de cada persona. Una cosa que me molesta de los recitales es que muchos pibes, cuando tocamos, se golpean muy fuerte o manosean a las chicas que están en el slam y eso me parece absolutamente idiota. La escena PUNK, que es una cosa tan abierta para toda la gente, se ha convertido en un lugar donde pueden ir solamente los machos brutos... creo que con el tiempo vamos a poder erradicar toda esa mierda. ... Creo que este no es el mejor lugar para criar un niño, la mujer debe tener la decisión sobre su cuerpo. La decisión debe ser libre, deben haber anticonceptivos libres y gratuitos para no abortar, que no es una cosa graciosa y no lo deseo para nadie».[18]

La última cita nos permite remarcar una cuestión importante que surge del análisis. Las prácticas rechazadas (política, consumismo, sexismo) no son ajenas a la propia escena sino que forman parte de ella. Tanto las bandas que aceptan la invitación de funcionarios o

[17] *Fanzine Attitude*, n.º 1.
[18] Entrevista a Fun People, *Sacá la Basura* n.º 1.

partidos, como quienes consumen alimentos cuya producción implica la explotación animal[19] o provocan algún tipo de destrato hacia las mujeres que asisten a un recital, se dan al interior del mismo colectivo al que apunta la prédica de los fanzines. Es decir que, en la definición misma de lo que debería ser el punk, emergen perspectivas, debates y valoraciones que intervienen en la definición de una identidad en disputa. Aquí surgen las apelaciones a elementos identitarios históricos –los que incluimos en la categoría formación/información– y a lecturas coyunturales de la situación, del punk en particular y de la sociedad en general.

> «Vemos la necesidad de buskar una salida a la konformista situación en la ke ha kdado la escena punk lokal. Parece ke a muchas personas solo les interesa figurar kon su bandita y su pose machista, de esta forma hacen recitales ke karecen de kontenido social y kultural y lo ke ofrecen es musikita, y el punk no es un acorde, es una alternativa emergente, kontraria a la establecida por MTV y demás mierdas. La kultura punk no le da kabida a komparaciones estúpidas entre nuevos y viej*s punkys, no entendemos la postura de sentirse superior por estar años en la escena. Ni tu bandita ni ninguna banda va a salvar al punk. En kambio, la aktitud, el respeto y la unión de tod*s harán del punk una amenaza otra vez. La lucha está en nosotr*s, la lucha está en ustedes...».[20]

> «En el fondo yo siempre quise que los punks fueran una verdadera rebelión al sistema, y para serlo yo no quería consumir drogas, tomar o fumar... Para los gobiernos es peligroso que el joven piense, que trate de hacer cosas; a ellos les conviene que uno esté borracho en una esquina para que así uno no salga adelante porque los gobiernos protegen a los ricos...».[21]

Del mismo concepto de *fanzine punk* se desprende, también, que el propio colectivo que se busca sostener o impulsar sea el destinatario de muchas de las críticas que sirven para refractar un punto de vista deseable. Porque los mensajes urgentes y las posturas firmes se hacen en términos también propios, con referencias y modismos bien conocidos por el conjunto y con algunas líneas de diálogo con otros sectores e identidades, pero cercanos. Porque se apela a un lenguaje plagado de modismos y supuestos implícitos que pueden ser leídos con facilidad por pares, pero no siempre por quienes no lo son. Porque la manera de presentar los contenidos –cortando y pegando letras de revistas, superponiendo imágenes y fotocopiando

[19] Una de las corrientes del punk que se gestó en esa época, es el denominado *straight edge*, que se caracteriza por promover el veganismo y el no consumo de drogas y alcohol como posicionamiento antisistémico.

[20] *Disturbio Kallejero* n.º 1, 1999.

[21] Entrevista a Fuerza de Voluntad, *Sacá la Basura* n.º 3, 1999.

textos hasta volverlos prácticamente ilegibles – implica un condicionamiento para quienes los leen. Porque, aunque se promueva la copia, se hacen tiradas cortas que se reparten de mano en mano en situaciones específicas.

Es decir, existe una marcada «complicidad de autor y lector» (Lo Cocco y otros, s/d) y cierta endogamia a lo largo de todo el proceso de producción de fanzines, tanto a nivel de los contenidos, del lenguaje y de la estética, como de las estrategias de circulación. Así, el fanzine punk, además de un objeto con características específicas, es un proceso social que enlazó sentidos, prácticas y contenidos que surgen y apuntan al reforzamiento de la identidad grupal. Por eso la importancia de definir qué es ser punk en ese contexto específico, en el que las identidades sociales entraron en crisis. La apuesta es por un activismo permanente, en todas las áreas de la vida aunque, por lo general, mayormente propuesto en la propia escena punk.

Recuperando la propuesta de considerar cada época como el marco en lo que ciertos discursos son posibles, podemos decir que en los fanzines – por su misma lógica subterránea y artesanal – quedó registro de posturas discordantes, de resistencias y propuestas *imposibles* pero urgentes.

2.3 Conclusiones

A partir de la recuperación de fanzines de la escena punk mendocina, publicados durante un período paradigmático del neoliberalismo en nuestro país, surgen elementos para abordar la cuestión de las perspectivas colectivas que se gestaron como respuesta a ese contexto a partir de un activismo cultural que revitalizó el *hazlo tú mismo* de los origines del movimiento. El fanzine resultó una vía de comunicación y un espacio de elaboración de perspectivas colectivas que habilitó discursos y posicionamientos éticos y políticos en un contexto de crisis cultural y fragmentación social. El rechazo a las vías de participación institucional, sirvió de combustible para el despliegue de experiencias autónomas orientadas por las nociones de *autogestión*, *independencia* y *resistencia.*

En un contexto atravesado por la gestación y la explosión de una crisis histórica, el fanzine en su versión punk, resultó tanto una herramienta para expresiones urgentes como un espacio para las definiciones colectivas en tiempos de resquebrajamiento de certezas. Entran en juego aquí no solo el perfil cuestionador del punk como movimiento, sino también la propia lógica que subyace al fanzine

en tanto revista artesanal. Producido por y para el propio colectivo, allí se postularon posicionamientos éticos que orientaron prácticas y miradas sobre la realidad en términos –y modismos– propios.

Así como el collage de imágenes y palabras forma parte de la estética punk, la publicación de informaciones, posicionamientos, denuncias y propuestas resultó un ensamble, una articulación de sentidos muchas veces desordenada en su apariencia, pero existente al fin. En este sentido, el fanzine punk también resulta paradigmático de las posibilidades de politización juvenil en una época de desencanto e intensificación de la conflictividad social, en la que tomar la palabra resultó un desafío. Porque más allá de las formas, pero también incluyéndolas, las líneas argumentales que ordenaron esos discursos, permitían –impulsaban en varios casos– señalaron fronteras claras entre acciones, instituciones y modos deseables (inclusive, los que aparecían como *imposibles* en aquel marco) y aquellos que se rechazaban.

CAPÍTULO 3

Devenir en prácticas archivísticas. Artes visuales contemporáneas de Mendoza

PATRICIA BENITO

3.1 El devenir como método

En el presente capítulo proponemos repensar conceptos, prácticas y sentidos alrededor del archivo y sus alcances, dentro del campo de las artes visuales contemporáneas de la provincia de Mendoza; en producciones realizadas durante las primeras décadas del siglo XXI. En este sentido, problematizamos la situación local, en relación a los archivos de arte, tanto públicos como privados. Y en particular los posibles desplazamientos conceptuales que se desprenden de las acciones realizadas por los artistas frente a un escenario de inexistentes políticas culturales, de gestión, patrimoniales, de memoria, etcétera. Dada esta situación, encontramos que la virtualidad ofrece lugares de inscripción, para los artistas y sus producciones, que devienen en prácticas archivísticas. Es decir, los materiales que quedan almacenados en distintos sitios/plataformas, resistiendo al olvido y al tráfico de información permanente que caracteriza a Internet, se pueden leer como documentos visuales, discursivos, políticos, subjetivos, estéticos de un momento determinado y en claves, espacio/temporales, específicas.

De este modo, el corpus de análisis propuesto para el presente trabajo son los escenarios virtuales: plataformas y redes sociales, gestionadas por los mismos artistas. Concebidas como un universo

que nos permite analizar las posibilidades que se desprenden de su uso,[1] en términos de depósitos de imágenes como también de publicaciones que dan cuenta de los consumos culturales del momento, interacciones con usuarios, narrativas sobre sus procesos creativos, montajes discursivos de participación colectiva a nivel global, entre otros. Es decir, son materiales que quedan acumulados en la virtualidad y que, muchas veces, son los únicos testimonios sobre la existencia de ciertas producciones y/o artistas.

3.2 La situación del arte contemporáneo en Mendoza

En este trabajo proponemos reflexiones situadas en torno a las artes visuales de la provincia. Particularmente nos interesa abordar la escena de arte contemporáneo en lo que refiere a las primeras décadas del siglo XXI (Mellado 2003, 2015). Por su parte, el campo de las producciones visuales se encuentra definido por una fuerte presencia de las instituciones estatales, de las cuales pocas veces logra desmarcarse, ya sea en los procesos de formación, legitimación e inscripción, entre otros.[2] Aunque algunos artistas se autoperciban como antagónicos y/o se autodefinan como productores independientes, autogestivos y alternativos; las propuestas que se hacen en otra dirección a la institucional se extinguen rápidamente, o por el contrario, generan alianzas que colaboran en sostener dicha hegemonía. Esta situación se debe a varios factores, por un lado, la provincia mantiene un arraigado conservadurismo político y cultural que dificulta la articulación de subjetividades disidentes con lo instituido. En consecuencia, las posibilidades de circulación de un pensamiento crítico en relación a las condiciones de producción local es obstaculizado hasta por los mismos actores que configuran el campo. Por otro lado, a raíz de la nula presencia de políticas culturales que imposibilita una descentralización de las prácticas

[1] Más allá de las operaciones de visibilidad, comunicación, difusión y circulación de imágenes que son los objetivos principales del uso de estas plataformas.

[2] Vale aclarar que existen/existieron instituciones pertenecientes al sector privado que dialogan con la escena, como el caso de «Ed Contemporáneo», un proyecto central por los alcances de su gestión y por la publicación del primer libro de arte contemporáneo mendocino, único libro/registro sobre la historia y las producciones visuales locales, editado en el año 2008. Otro circuito es el vinculado al turismo y las bodegas. El mismo dispone de espacios para exhibición y/o venta de arte pero operan otras lógicas vinculadas al mercado y a una élite de espectadores muy delimitada. Además sus agendas contemplan estéticas más tradicionales y vinculadas a las Bellas Artes en un sentido moderno.

y su consumo, acompañadas por la falta de profesionalización – o de actualización – en relación al trabajo artístico y su gestión en el mundo contemporáneo. Sin embargo, observamos que tampoco existe un proyecto que vele por el cuidado de las instituciones, artistas y agentes que forman parte de este *status quo*, ni del patrimonio simbólico que sus mismos actores producen.

Dada esta situación, pensar en archivos que actualmente estén resguardando las producciones culturales locales nos enfrenta con un panorama desolador. En particular, el territorio se vuelve más desértico aún, si nos concentramos en rastrear archivos específicos sobre las artes visuales de Mendoza. No solo por los pocos casos que hallamos, sino porque además, por diversas razones, es difícil el acceso al acervo cultural que contienen. En este sentido, teniendo en cuenta que, como ya expusimos, la escena se caracteriza por la marcada presencia institucional, es un oxímoron la carencia de inventarios que potencien sus prácticas normativas. Situación que nos hace pensar, más aún, en las limitaciones que configuran al campo.

Para adentrarnos en el tema propuesto, en relación a la existencia de archivos que preservan hoy documentación sobre las prácticas artísticas visuales de Mendoza, solo se encuentran tres casos actualmente activos. Uno de ellos pertenece al Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM), que como su nombre lo indica es de gestión estatal. El segundo, corresponde al ámbito privado, gestionado por la Fundación del Interior. Y el tercero, comenzó siendo un proyecto financiado por la Universidad Nacional de Cuyo que hoy en día se encuentra bajo la administración de la asociación civil Visual Objeto a.[3] En clave derridiana, la domiciliación de estos reservorios es, en el primer caso, en el emplazamiento central del mismo museo y el acceso al mismo depende de las políticas de democratización que dispone su gestión administrativa, vinculada al gobierno de la ciudad de Mendoza. En el segundo, se desconoce el paradero actual del acervo que gestiona la Fundación del Interior, por ende todo el material que contiene no es de alcance público. Y

[3] Su financiamiento se realizó a través de diversos proyectos de investigación pertenecientes al Programa I + D «Arte y cultura en Mendoza: construcciones identitarias en las prácticas y discursos locales. Las artes visuales mendocinas desde 1990 a nuestros días. Estudio del comportamiento estético de artistas del medio. Etapa 2: análisis pragmático del discurso/sistematización en base de datos período 2010-2014». «Arte y Cultura en la modernidad mendocina: lo culto, lo popular y lo masivo» período 2005-2009.

el tercero se encuentra en la página *web* de la asociación a través de la que se accede gratuitamente solo a una parte del material. A su vez, su precaria interfaz visual y su discontinua sistematización de datos lo excluye de ser considerado un reservorio de consulta.

Por otro lado, las prácticas y/o trayectorias de los artistas que forman parte de alguno de los archivos nombrados dependen de criterios de gestión poco informados a la comunidad y al medio. Situación que resulta más problemática aún cuando su administración es estatal, como en el caso del repositorio documental perteneciente al MMAMM. En este sentido, en torno a él nos preguntamos: ¿Qué recorte histórico abarca el archivo? ¿Con qué documentos trabajan? ¿Qué material consideran un documento? ¿Cuál es el acervo que contiene? ¿Con qué políticas de preservación y cuidado trabajan sobre los bienes comunes? ¿De qué modo propician la inscripción local de su inventario? ¿Cuáles son las operaciones de sociabilidad sobre el patrimonio documental que gestionan? ¿Desde qué dispositivos abordan la gestión formal de la memoria local?

A su vez, el vínculo entre los artistas, y agentes especializados, con las instituciones estatales destinadas a la cultura, en Mendoza, es históricamente conflictivo. Uno de los episodios, relativamente recientes, más significativos ocurrió en el año 2015 cuando los trabajadores del arte declararon el estado de emergencia cultural y patrimonial, por la clausura de tres espacios culturales, en un período menor a tres años, dejando a la provincia sin museos dedicados a la producción artística hasta el año 2019.[4] A esto se le sumaron distintos reclamos, de larga data, en torno a las «políticas culturales

[4] En el año 2012 se cierra temporalmente el Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú – Casa de Fader –, a causa del colapso de su infraestructura por la humedad del terreno y la falta de mantenimiento edilicias, durante décadas, del edificio patrimonial. Luego de un largo proceso de restauración, recién en el mes de noviembre del año 2019, el museo reabre sus puertas. Por otro lado, en febrero del 2015, el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM) se cierra al público en general, a causa de un histórico problema de filtraciones de agua, goteras e inundaciones que terminan por develar la precariedad estructural del espacio. Al día de hoy todavía se encuentran refaccionando su sede central en la Plaza Independencia. Sin embargo, en octubre del 2018, se inauguró el «Anexo MMAMM» en el Parque Central como proyecto extensivo del museo. El mismo funciona como espacio para exhibición y dictado de talleres. La colección del MMAMM, su biblioteca y archivo documental se encuentran en la sede en refacción bajo un limitado acceso. A su vez, en el mes de septiembre del año 2015, se clausura también el Espacio Contemporáneo de Arte (ECA), ubicado en el edificio del ex Banco de Mendoza, declarado como bien patrimonial. Su cierre se precipitó a partir del terremoto que afectó a Chile

de abandono», la falta de inversiones y la negligencia sostenida en el manejo del patrimonio y las producciones simbólicas locales.

Frente a esta coyuntura histórica, la virtualidad cobró otras dimensiones para los artistas y sus producciones. Más allá de ser soporte de difusión, comunicación y visibilidad de cualquier evento, modo de sociabilidad e imagen; Internet se convirtió en el único medio de registro de las prácticas contemporáneas en la provincia. Situación que se potenció al ser un espacio accesible para habitar y por posibilitar la ampliación de la circulación y la gestión de nuevos consumidores. Asimismo, la promesa de una comunicación directa, el agenciamiento de diálogos y visualidades entre millones de usuarios y los artistas, y sus producciones, permitió sustituir por un rato, las carencias y limitaciones de la escena local y sus mediaciones institucionales. De esta manera los sitios virtuales se fueron configurando como espacios de almacenamiento de imágenes, experiencias y testimonios visuales.

Pero, ¿qué artistas habitan la virtualidad bajo estas lógicas? Particularmente, estas prácticas de acumulación, que devienen en archivísticas, las encontramos en aquellos artistas que no son nativos digitales (Brea 2002). Es decir, nos referimos a generaciones que crecieron bajo el neoliberalismo menemista y fueron adolescentes en instituciones derrumbadas por la crisis del año 2001 en Argentina. Hijos del plan de Convertibilidad y la desolación ante el corralito financiero, generaciones signadas por el peso de una deuda externa vitalicia y en diálogo con un Estado que, a partir de las gestiones políticas de cada gobierno, decide cuánto les debe, cada sujeto, a los sectores hegemónicos y cómo se organiza la vida en función de ese precio. Factores que inciden en la relación con el uso de las tecnologías y en el imaginario que ofrece la virtualidad, como espacio posible, por fuera de los regímenes políticos de control.

3.3 Virtualidad y prácticas de archivo

La virtualidad, con el transcurrir del tiempo, configuró depósitos de imágenes, registros de consumos culturales, inventarios de diálogos en clave de recepción. Así como también, fuentes primarias de

---

durante ese mismo año cuyas réplicas, en la provincia de Mendoza, ocasionaron el desprendimiento de parte estructural del edificio. Posteriormente, durante su proceso de restauración, en el año 2017, la mala gestión política incendió el techo del mismo, afectando principalmente a la centenaria cúpula central y sus vitrales de gran valor histórico provincial.

consulta y montajes visuales autogestionados. Además, permite la articulación y construcción de narrativas afectivas de intercambio, inventarios de experiencias cotidianas compartidas y la posible construcción de corporalidades colectivas. Estos depósitos se encuentran en plataformas gratuitas de Internet, aún vigentes, que son las que más perduran en la virtualidad y a su vez las más utilizadas. En este sentido, proponemos la lectura de las cuentas creadas por los artistas en facebook, blogspot, wordpress, twitter, instagram, etc; como un devenir en prácticas archivísticas. En ellas detectamos que operan como dispositivos de almacenamiento y administración de visibilidades, así como también, otros modos de organizar una distribución de lo sensible (Rancière 2014).

En este sentido, la acción de publicar y nuclear material en distintos soportes habilitados por Internet, permite concebirlos como repositorios expandidos. Y esa demarcación no es ajena a las propias condiciones de producción de algunas prácticas contemporáneas. Como el caso de «Costado Galería», que supo hacer de sus perfiles en blogspot,[5] flickr,[6] twitter[7] y facebook[8] soportes para un correlato virtual que operó de la misma manera que «Costado» en el espacio físico.[9] De esta manera, la galería propuso la descentralización de sus prácticas desde su sede ficticia que se montaba a través de las imágenes en Internet. En el espacio real se sustituía su emplazamiento fijo por la transitoriedad en espacios institucionales y autónomos. A su vez, proponían la gestión de diversos proyectos como ferias, exposiciones, clínicas, talleres, fiestas; que se realizaban en diferentes locaciones. Las operaciones de desplazamiento no solo estaban presentes en la circulación y los formatos de sus producciones sino que también se encontraban en torno a las definiciones y funciones sobre qué es una galería de arte o qué debería ser. Por otro lado, en cada una de sus plataformas virtuales se publicaron contenidos diferentes sobre actividades y eventos, volviéndose inventarios de relatos visuales de sus presentaciones en el Barrio Joven de la feria internacional ArteBA, repositorios de los trabajos que formaron parte de alguna de sus propuestas, registros de sus

[5] <http://costadogaleria.blogspot.com>.
[6] <https://www.flickr.com/photos/costado_galeria>.
[7] <https://twitter.com/costadogaleria>.
[8] <https://www.facebook.com/costado.galeria>.
[9] «Costado Galería» fue un proyecto integrado por los artistas Constanza Giuliani, Facundo Díaz, Kitty Faingold y Flora Leal. Estuvo activo desde el año 2008 hasta el 2013.

actividades de formación y los recuerdos de los reconocimientos obtenidos. También se visibiliza en sus sitios el intercambio y las redes con otros artistas y proyectos de arte contemporáneo a nivel nacional e internacional. La consulta de sus plataformas virtuales no solo servía, y sirve aún, para informarse sobre las experiencias propias de «Costado», sino que permite conocer otros registros visuales y relacionales a partir de la interacción con sus seguidores. Aún hoy todos estos sitios siguen existiendo para su consulta.

Por otro lado, las experiencias contemporáneas exploran lo efímero como poética y la virtualidad permite un registro bajo otro régimen temporal. Dado que, el material publicado siempre sigue existiendo en algún lugar de la red. Sin embargo, lo que puede variar es la disposición de sus autores sobre ellos, pero más adelante profundizaremos en este aspecto. En relación al registro de aquellas prácticas que tienen un tiempo de existencia concreto y un alcance limitado de espectadores, las mismas capitalizan lo virtual como dispositivo de perdurabilidad. En este sentido, «Vanitas» fue un proyecto artístico que realizó objetos sensibles de materialidad orgánica, a la vez que, gestionó otros sentidos desde sus dispositivos virtuales.[10] Estos artistas definían sus trabajos como «jardinería de autor», en ellos se combinaron factores naturales como plantas, hielo y cuerpos inertes. Además de esta objetualidad, proponían experiencias muy particulares para su disfrute en el patio de la casa de uno de sus integrantes. Para su visita se debía coordinar previamente con los artistas, esto funcionando como barrera y volviendo poco accesible la asistencia. Algo que formó parte de la propuesta y que llevó al proyecto a ser más habitable desde la virtualidad que en sus posibilidades reales de experiencia *in situ.* «Vanitas» publicó su producción en dos plataformas, una cuenta en flickr y una *fanpage* de facebook.[11] En esta última se conservan hasta la actualidad las imágenes de los objetos, videos y textos seleccionados en función de la propuesta estética del proyecto. Así como también, desde su historial se encuentran *links* de música que señalan gustos y consumos culturales. Material que se interconecta con textos y relatos sobre sus procesos de producción. De esta manera, la experiencia virtual superó a la presencia física en relación a la posibilidad de durabilidad y de acceso. Además, la virtualidad les permitió probar

[10] «Vanitas» fue un proyecto integrado por los artistas Bruno Cazzola y Claudia Camplone. Estuvo activo desde el año 2013 al 2015.

[11] <https://www.facebook.com/vanitasjardineriadeautor>.

otros formatos como la fotografía, lo audiovisual y la textualidad. Otro factor en el que incidió Internet, en esta propuesta, es potenciar lo procesual, al complementar los objetos desde las publicaciones cotidianas y los relatos sobre sus procesos de producción. En definitiva, «Vanitas» supo equilibrar la visibilidad que ofrecen las redes con un proyecto que transcurrió, la mayor parte de su vida, oculto en un patio.

Estas propuestas virtuales no son prácticas que surjan en oposición al aparato institucional sino que emergen como otras opciones de inscripción de las cuáles apropiarse. Además de contener imágenes, acontecimientos y relatos diarios, permite nuclear experiencias migrantes. Un caso que capitaliza esta particularidad es la propuesta de «La Imagen Accesible», un proyecto que propicia la venta y el coleccionismo de arte joven, en el que han participado más de un centenar de artistas.[12] La misma, se viene realizando desde el año 2009 y se caracteriza por no tener un espacio fijo. Migran por distintos lugares sin discriminar gestiones institucionales, privadas, etcétera. En su página de facebook[13] y su galería de imágenes de flickr,[14] actualmente pueden verse los registros de sus más de veinte ediciones. A su vez, en las plataformas se encuentran los *flyers* de cada uno de los eventos con los artistas que participaron de ellos, las imágenes de algunas propuestas curatoriales y de los trabajos a la venta. Así como también la posibilidad de cartografiar los recorridos por los distintos espacios que habitaron.

3.4 Arte y virtualidad

Más allá de la situación de Mendoza, a nivel macro, las artes visuales se incorporaron a un sistema de propagación viral que acontece por fuera de toda mediación institucional al ser publicaciones que no están mediadas por estos organismos. Internet, de esta manera pasa a formar parte, cada vez más, de las propuestas artísticas y cada plataforma se vuelve en sí un proyecto curatorial. Las imágenes y registros documentales pierden sus límites y cambian los modos de producción y distribución. A la vez que, la cadena de montaje simbólica responde a otro régimen de economía visual que posibilita

[12] «La Imagen Accesible» es una propuesta del artista Facundo Díaz junto a Federico Aguilar. La misma se inició en el año 2009 y continua en actividad hasta la actualidad.

[13] <https://www.facebook.com/laimagenaccesible>.

[14] <https://www.flickr.com/photos/gatomagnetico>.

vínculos disruptivos, políticos y afectivos. Su consumo está mediado por lógicas rizomáticas y algorítmicas que operan sobre los usuarios dispersos creando relaciones visuales desde la excitación y la ansiedad que genera la socialización virtual (Steyerl 2018; Vertov 1974). En este punto vale preguntarse ¿cómo interpelan a las producciones estéticas las características de este tipo de «consumo»?, referidas al tiempo de visualidad que los usuarios disponen para cada imagen y al contexto interactivo en el que se encuentran insertas. Ya que mirar, es hoy una operación basada en el reconocimiento de patrones y donde los usuarios pasan a ser agentes activos en la circulación y elaboración de contenidos.

Por otro lado, estas islas de acumulación virtual no responden a ordenamientos temporales determinados. Tampoco operan categorías jerarquizantes externas, algunas se organizan internamente a través de la selección de pestañas o álbumes temáticos (Guasch 2011). En relación a la domiciliación derridiana, estas prácticas archivísticas pueden situarse bajo operaciones de geolocalización. A su vez, es la misma acción de publicar, lo que produce el acontecimiento de archivo. Es ahí donde reside, para Derrida (1997), la potencialidad política de los medios de información. En este sentido, la virtualidad propone el cambio en algunos preceptos para pensar al medio en su cruce con la tecnología informacional. Bajo otras lógicas operativas, Internet genera desplazamientos conceptuales que convierten a los artistas en proveedores de contenidos. Enmarcados en estos nuevos formatos de reservorios, se produce un corrimiento alrededor de la propiedad intelectual y de las autorías. Las imágenes que producen los artistas, al ser publicadas en las plataformas antes nombradas, quedan a la deriva sin una posible tutoría sobre ellas (Castells 1999). Dada esta situación, son liberadas en relación a los objetivos por los cuales fueron creadas y pasan a ser materia expuesta a la manipulación, deformación, amputación (Steyerl 2014). Situación que nos lleva a pensar que nos encontramos en la era de la posimagen, al ser estas el resultado de un proceso de edición, apropiación e intervención, sin fin (Bourriaud 2007; Groys 2009, 2016). De esta manera, se les pierde el rastro, pasan a ser explotadas y reproducidas sin límites. En resumen, la genealogía de las imágenes pasa a ser dudosa cuando devienen publicaciones en plataformas digitales.

En definitiva, una de las poéticas de la virtualidad es la destrucción del aura de las imágenes artísticas. Así, la reproductibilidad técnica es la lógica de explotación *sine qua non* a la que se somete

todo tipo de producción que se inscribe en estos nuevos repositorios (Benjamin 2012). Estos registros subvierten a su vez, la domesticación en torno a la representación de «las obras de arte». En esta dirección, las imágenes que habitan la virtualidad quedan traducidas a píxeles que van perdiendo su calidad de definición a medida que se someten a las lógicas de reproducción. De esta manera, habría que pensar las copias como dispositivos que manifiestan todo lo que pierden las imágenes durante su tránsito. En este sentido, Steyerl (2014) concibe el surgimiento de una nueva consciencia de clase en torno a las imágenes, que se encuentra sujeta a la exposición de distintos regímenes de producción y reproducción digital. A las de baja resolución las denomina «imágenes lúmpenes» y las mismas se contraponen a las de alta calidad concebidas con fines publicitarios y comerciales. Dada esta situación, las imágenes lúmpenes testimonian las violencias ejercidas sobre los trabajadores-artistas y el valor social sobre sus producciones.

Por otro lado, en Internet operan otras lógicas de vigilancia y disciplinamiento detrás de una falsa sensación de democratización visual y discursiva. En definitiva, todas las publicaciones pasan a ser parte de bases de datos globales desde las que se extrae información y se ejercen otros sistemas de poder. En este sentido, se piensa en las biopolíticas informacionales y sus repercusiones en la vida cotidiana (Steyerl 2018). Es decir, las tecnologías algorítmicas son, en la actualidad, quienes se disputan los territorios con las tecnologías políticas, las soberanías nacionales y las gestiones de subjetividades.

A su vez, el consumo de Internet no es igualitario. En torno a las posibilidades de acceso residen decisiones geopolíticas. Estas se definen a través de conexiones por satélite regladas en un número limitado de frecuencias y que varían según la zona geográfica (Berardi 2007). Es decir que el acceso está en manos de unos pocos grandes proveedores que deciden qué poblaciones pueden consumir Internet, con qué ritmo y bajo qué calidad de información.

3.5 Arte, virtualidad y prácticas archivísticas

Para finalizar, retomamos algunas ideas. En la actualidad, el espacio más habitado por las producciones de arte contemporáneo, en Mendoza, es el virtual. Y éstos, son los soportes sobre los cuáles se están construyendo formas que interpelan la memoria y nuevos modos de organizar los recuerdos, las narrativas y las experiencias

(Hirsch 2015). En esta dirección, planteamos las prácticas archivísticas como dispositivos que permiten otros modos de distribución de lo sensible (Rancière 2014). Es decir, los reservorios que los artistas construyen en la virtualidad, proponen espacios de enunciación (Rolnik 2010) colectiva y propician la visibilidad de prácticas a través de las cuáles por un lado se contrarrestan las lógicas históricas de control institucional hacia el interior del campo y por el otro, se activan dispositivos de vigilancia vinculados a las nuevas tecnologías. Pero, bajo las promesas de democratización de voces e imágenes, nos preguntamos ¿hasta qué punto los artistas son conscientes de lo que hay detrás de las tecnologías algorítmicas? El espacio virtual opera bajo sus propias lógicas y, a su vez, éstas se encuentran disputándole el poder a las democracias nacionales ¿la virtualidad usa las tensiones en torno a los sujetos y su representación política gubernamental para potenciar al capitalismo cognitivo (Fisher 2017). Y por último, cabe preguntarnos también, ¿a qué régimen de sensibilidad dejamos liberadas nuestras imágenes en la virtualidad?

CAPÍTULO 4

Del *Nunca más* al *Ni una menos*

LUIS IGNACIO GARCÍA

Estas notas surgen a partir del comentario que en el marco del simposio «La memoria en la encrucijada del presente. El problema de la justicia» hiciera de una mesa titulada «Estéticas y políticas de la memoria», en la que presentaran sus trabajos Emilio Crenzel, Francine Masiello y Diego Tatián. Escribo lo que sigue tiempo después del encuentro, recuperando algunas notas de entonces, pero a la luz de mi impresión general del conjunto de las jornadas. Organizo algunas de esas notas en los siguientes ejes:

4.1 Las memorias insurgentes, o del derecho a tener derechos

Lo llamativo de las presentaciones que tuve que comentar es que, a pesar del título de la mesa, «Estéticas y políticas de la memoria», ninguna volvía al tópico manido de la «representación del horror». Creo que ello muestra un cierto momento histórico de las «estéticas de la memoria» que parece reclamar otras tareas que las que se impusieron en el pasado, y que las tendieron a estabilizar como tópico domesticado en las humanidades. Ninguna de las tres ponencias hablaba de los dilemas de lo «irrepresentable», o de la desmesura sublime del horror, de las tensiones entre la probidad de la palabra y la espectacularidad de la imagen, etcétera. Y, a la vez, las tres presentaciones coincidían en hablar de la pervivencia de la

resistencia, la insistencia del deseo emancipatorio, la incalculabilidad de la interrupción histórica, la sobrevivencia de la insurrección incluso bajo hegemonía neoliberal. Como si se estuviera diciendo: hoy las «estéticas de la memoria» han de interrogarse menos por los dilemas de la representación del horror y ocuparse cada vez más por las formas de la *transmisión*, la *insistencia* y la *supervivencia* de las fuerzas de la resistencia; hoy deberían ser menos una excusa para el «giro ético» de la estética y la política, que para una radical politización del arte. Un problema de memoria, sin dudas, pero menos fijado en la pérdida o el trauma, y más centrado en los ensamblajes de sentidos y herencias, en los montajes de cuerpos que se pueden tramar en la singular temporalidad de las memorias insurgentes y sus formas sensibles. La memoria no es la reserva ética de la estética, sino la presencia espectral de *la política como latencia* e insistencia de la insumisión. Las «estéticas de la memoria» hoy parecen ofrecer territorios para explorar las *políticas de lo virtual*, menos «políticas de la memoria», como se ha dicho, que *memorias de la política* (como en el film de Moreira Salles analizado por Tatián). Hoy las «estéticas de la memoria» ya no nos llevan al «giro ético», famosamente denunciado por Rancière, sino a la experimentación de lo político *en estado de memoria.*

En ese sentido, la «memoria» aparecía en estos trabajos como esa potencia social que permite sostener la lucha por esos derechos que el derecho no reconoce, es decir, ofrecer el anclaje político del «*derecho a tener derechos*». ¿Por qué alguien se rebela, para decirlo con Tatián, o por qué el pueblo rememorante, aún en plena luna de miel macrista, salió masivamente a las calles a rechazar la ley del «2x1», como analiza Crenzel? El lugar de su legitimación está justamente allí, en esa grieta de las *memorias insurgentes*, irreductibles sin dudas al derecho positivo pero también a toda idea de derecho natural, de mera naturalización de la resistencia como potencia incontaminada de lo popular. Las memorias insurgentes pueden ser pensadas como un horizonte normativo pero no legal, que, sin reducirse al derecho, da una concreción visible y tangible, *sensible* diría Masiello, a la «justicia» como por-venir de la democracia; abre el espacio en que la justicia en cuanto *reclamo incondicional* se realiza, no en derecho, no en ley, pero sí en prácticas concretas de confianza y coraje, de humor y alegría, de plebeya astucia, de antigua tenacidad, de un cuerpo histórico colectivo. La experiencia de las memorias insurgentes parece ofrecernos un modelo teórico y práctico de transmisión

para pensar más allá de las dicotomías entre justicia y derecho, iusnaturalismo y positivismo, poder constituyente y poder constituido, violencia instauradora y violencia conservadora, y ser un nombre de esos *medios (im)puros* que se elaboran en las estéticas políticas de la memoria, como «sensus communis» de una transmisión sensible ajena a las dicotomías que han organizado nuestra manera de comprender lo político.

4.2 De las abuelas a las pibas: ¡todas locas!

La «memoria de las rebeliones»: el puente tendido entre el sufrimiento padecido o la felicidad incumplida y las formas de narrar, dar sentido y desencadenar la acción: comunidades imaginarias y afectivas que no responden a la modalidad de la presencia, pues se asientan en el propio devenir de una transmisión, que saben de espectros, y que se reproducen con la astucia y la potencia de lo virtual – ese es el sentido de una *política en estado de memoria* – . Tenemos en la Argentina experiencias emblemáticas de estas memorias insurgentes, pero hay una, decisiva, que estuvo en el corazón de nuestro encuentro, un encuentro que conectaba uno de los nombres más emblemáticos del feminismo contemporáneo, como Judith Butler, con un espacio igual de representativo en las luchas por los derechos humanos en nuestro país, la sede del encuentro, el Centro Cultural Haroldo Conti en la ex-ESMA: me refiero a las memorias que se tienden entre el *Nunca más* y el *Ni una menos*, intenso tránsito de ida y vuelta, en el que la herencia incondicional de las madres y abuelas se contagia de acción feminista retroactiva, de modo que si el movimiento feminista encontró en la lucha de las madres un modelo ejemplar (se proponía, en alguno de sus manifiestos, «un nuevo *Nunca más*»), muchas madres y abuelas habrán rebautizado retrospectivamente su propio hacer como práctica feminista, aún cuando en su momento o en sus motivaciones originales ello no fuera explícito. Todo ello condensado históricamente en las pocas semanas que pasaron entre el estallido del primer paro internacional de mujeres y las masivas marchas del «2x1», esto es, entre marzo y mayo de 2017. ¿Cómo pensar, entonces, el vínculo entre el *Nunca más* y el *Ni una menos* como el corazón de una memoria insurgente que bulle en el corazón de nuestro «intenso ahora»? ¿Cómo se ve nuestro «ahora» cuando lo pensamos como un remolino histórico que enlaza, en su centro más álgido, las prácticas de las madres y abuelas con las de las hijas y nietas, un nudo histórico-político

que está transformando radicalmente los parámetros con los que pensamos la política?

Entre sus signos, sus marcas y con-signas, encontraremos la figura de la «loca», que atraviesa como relámpago la insumisa osadía de las madres y la rebeldía golosa de hijas y nietas, nos daremos también con la puesta en crisis del umbral entre lo privado y lo público y la capacidad de llevar lo íntimo al corazón de lo político, con la puesta en valor de la dimensión sensible y afectiva de la acción y la organización política (como ha insistido con elocuencia Masiello), nos las veremos con un amplio conjunto de figuras y problemas que se retroalimentan y sostienen en reciprocidad. El pañuelo blanco de las madres retorna, modulado y enriquecido, en el pañuelo, ahora verde, de la marea feminista. Entre los contagios mutuos y las alianzas estratégicas, nuestra agenda se expande, y el suelo sobre el que fundar nuestro «derecho a tener derechos» va cobrando nuevas y más vigorosas formas de potencia virtual.

4.3 Derechos humanos sin humanismo

De la expansiva agenda abierta por el enlace entre el *Nunca más* y el *Ni una menos*, dos consignas que requerirían una compleja diversidad de abordajes comparativos, quisiera subrayar dos movimientos clave, que entiendo estuvieron, ambos, presentes en nuestro encuentro. Por un lado, podemos sugerir que el feminismo contemporáneo nos ayuda a redefinir los «derechos humanos» del movimiento de madres, abuelas y familiares, por fuera del «humanismo» que el feminismo está ayudando a cuestionar. Por otro lado, y de manera recíproca, me interesa subrayar el modo radical en el que las políticas del cuerpo de las abuelas ayudan a redefinir la «naturaleza» en un sentido que excede los límites restrictivos que cierto constructivismo feminista puede aún involucrar. Vayamos a lo primero.

Si por humanismo entendemos la ideología que entronó al hombre como paradigma de una forma de universalismo típicamente moderno que se rigió por una lógica *no-marcada* de un «para todos» que siempre fue para esos «todos» que se podían identificar con la norma androcéntrica y patriarcal, si el humanismo fue el modo en que el hombre europeo recentró la jerarquía de lo humano en una narrativa de la razón para tiempos seculares, si el humanismo es la marca de las pretensiones «universales» de una razón colonial, androcéntrica y antropocentrada, el feminismo es el golpe más firme a ese nido ideológico de violencias. ¿Los «derechos humanos»,

entonces, están fundados en un tremendo equívoco? En parte, sí. O al menos: el propio sintagma involucra un equívoco que el feminismo permite, retroactivamente, despejar, aclarar, y resignificar. Contagiar al *Nunca más* con el *Ni una menos* puede a implicar, entre otras cosas, entender que la defensa de los «derechos humanos», al menos en las luchas de los organismos en nuestro país, han de ser preservados de la confiscación del léxico de los «derechos humanos» que el humanitarismo imperial pone una y otra vez en juego, sea en sus políticas belicistas, sea en los negacionismos de sus distintos voceros locales. El feminismo nos permite decir con todas las letras algo que supimos desde el inicio del movimiento de derechos humanos: que siempre que hablamos de *derechos humanos* lo hacemos *por fuera de todo humanismo*, que los derechos humanos supieron convivir con la silueta inhumana de los *espectros* que nos asediaron en la figura siniestra del *desaparecido*, que desestabiliza radicalmente cualquier entramado categorial del humanismo eurocentrado, que los derechos humanos abrieron a la discusión política acerca de lo humano y sus marcas. Entre el *Nunca más* y el *Ni una menos* se juega una política de los «derechos humanos» que los piensa, de entrada, como derechos de lo *inhumano*, como derechos de lo *poshumano*: como defensa del valor de todo lo que el andro-antropocentrismo europeo dejó siempre fuera. Un derecho a la altura de la *monstruosa locura* de esas mujeres que lo reclamaron. Desaparecidos y femicidios se sitúan en el mismo territorio que obliga a tomar conciencia del carácter siempre *marcado* de lo humano, esto es, su carácter de territorio en disputa y nunca decidido de manera «universal» y «para todos».

4.4 Políticas del ADN: ¿construcción social de la naturaleza?

Pero así como el feminismo puede ayudar a redefinir lo «humano» de los derechos humanos, del mismo modo las abuelas pueden ayudar a una «redefinición de la naturaleza» en el marco de los debates feministas contemporáneos. Me refiero al lugar de lo *biológico* en las militancias de esas incansables abuelas para las que la «naturaleza» no parece ser lo mismo que para algunas de las militancias feministas formadas en la idea, muy difundida, de que *la naturaleza es de derecha.*

En la mesa de cierre de nuestro encuentro dos potencias se saludaban: Estela Carlotto junto a Judith Butler eran dos monstruos de

la política contemporánea que situaron a las mujeres y al género en un lugar decisivo de las luchas más urgentes de nuestra actualidad. Y sin embargo, algo parecía a la vez *crujir* en ese encuentro final. El acontecimiento sucedió en el auditorio de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, y con la visible presencia en el público de la militancia feminista: no podía estar mejor escenificado el encuentro del *Nunca más* con el *Ni una menos*. Se generó allí una energía poderosísima que todos lxs asistentes pudimos sentir vibrando en nuestros cuerpos. Hacía apenas días que se había recuperado la nieta 129. En ese contexto, y viéndola allí junto a Judith Butler, fue a la vez «natural» y chocante escuchar a Estela hablar de papá y de mamá, de la familia y de la transmisión en las retóricas del amor incondicional, de «resurrección», o incuso (¡horror de horrores!) de la *sangre* y del valor de la identificación biopolítica (y todo junto también: «la sangre y la genética llevan dentro suyo a papá y mamá», dijo en algún pasaje). No pude dejar de percibir cierta incomodidad y malestar contenido en algunas de las compañeras.

Y sin embargo, el discurso aparentemente familiarista, al parecer biologicista de Estela ponía en entredicho ciertas inercias del feminismo educado en la construcción social del género, un feminismo al que justamente Butler tanto ayudó a construir. Quizás las palabras papá, mamá, o sangre, en boca de Estela, no eran portadoras ni de familiarismo ni de biologicismo, sino de su subversión más radical, *desde dentro*, digamos así. Y acaso esa «sangre» no viniera solo del pasado sino a la vez del futuro: ella es también, o puede llegar a ser si la situamos en el vector temporal adecuado, anuncio de una renovación del feminismo más allá del constructivismo social hegemónico, en la senda de *un naturalismo crítico y feminista que no oponga naturaleza a cultura*, sino que parta del continuum naturaleza-cultura para pensar los cuerpos *ciborg* de las hijas, pero también, retroactivamente, de madres y abuelas. Estela hablando de la sangre es también Donna Haraway pidiendo pensar la crítica más allá del interpretacionismo constructivista, es Paul Preciado experimentando con hormonas deshinibidamente, es la conciencia de que *en la lucha que viene no todo es construcción social*, y acaso lo actuado por el Equipo Argentino de Antropología Forense en nuestro país se cuente entre lo más avanzado de un feminismo (post)naturalista: la naturaleza no es lo opuesto a la cultura (esto es, a la *política*), y por eso podemos hablar de la sangre; la naturaleza no es mera «naturalización» ideológica, por eso podemos rehabilitarla

en sentido emancipatorio. Estela hablaba a su modo de una radical *reinvención de la naturaleza* que el *Nunca más* ha construido a lo largo de décadas, y de la que el *Ni una menos* puede aprender mucho para sus propias militancias. Tal como lo ha dicho Gabriel Giorgi en un ensayo sobre el tema: «el mapa que contraponía "esencialismos" versus "constructivismos", biología, naturaleza, viviente, por un lado, y cultura, identidades sociales, subjetividad, por el otro, ese mapa que puso a las ciencias sociales y al giro lingüístico como matrices de los debates democratizadores en la segunda mitad del siglo XX, ya no nos sirve para pensar la presión que la cuestión de lo biológico ejerce sobre nuestra imaginación política y nuestras apuestas éticas».[1] Hay una memoria que no pasa por la conciencia, que se inscribe en nuestros cuerpos como información material, genética, y que no limita sus efectos al ámbito biológico, sino que revierte sobre procesos de subjetivación y de construcción colectiva. Así lo acababa de demostrar la recuperación de la nieta 129, un hecho psicosocial biológicamente posibilitado. Por supuesto, el feminismo no es ajeno a estas alternativas. Ya el tropo de la «marea» nos invita a una politización de la naturaleza, contra la visión usual, izquierdista, de que es eternamente de derecha. «Células madre» fue el nombre de una muestra, también realizada en el Centro Cultural Haroldo Conti, que proponía una genealogía de las escrituras feministas en nuestro país. Y sin embargo, no puede negarse que la impronta del constructivismo fue clave para las estrategias críticas del feminismo de las últimas décadas, y eso podría ser un obstáculo para apropiarse de una política radical de la naturaleza. En eso las Abuelas tienen mucho para aportar al feminismo contemporáneo.

Para concluir. Si el feminismo permite *politizar lo humano* para interrogar la inquietante (pos)humanidad de los derechos humanos, y si las abuelas nos enseñan a *politizar la naturaleza* para interrogar al género desde una perspectiva materialista y hasta naturalista radical, la agenda se dibuja así entre umbrales: humano/no-humano, naturaleza/cultura. Una historia de «política de las mujeres» que vuelve extraño el propio entramado categorial en el que las «mujeres» fueron pensadas (en relación al «hombre» del humanismo, en relación a las jerarquías de la dicotomía naturaleza/cultura). Defendiendo los derechos humanos sin por ello desatender a la necesaria crítica y reformulación de lo humano, criticando las naturalizaciones

[1] Véase <http://www.archivoescaleno.com/index.php?s=articulos&id=269>.

operadas por el sistema de género, sin por ello descuidar la necesaria reinvención y repolitización de la naturaleza reclamada por los desafíos tecno-biopolíticos de nuestro tiempo. Humano/no-humano, naturaleza/cultura: allí, en los umbrales, bajo la forma de la barra que desestabiliza, allí, en los límites de la *locura*. Allí es donde la memoria, como apertura del ahora, y lo femenino, como apertura del género, se encuentran. Una política virtual, espectral, *en estado de memoria*, que rompe los dualismos, está atravesando, como traza femenina, los umbrales de las dicotomías fundantes de las estéticas y políticas modernas. Esa barra que interrumpe es la misma que reúne y re-ensambla. Esa barra es el tema y el problema de las «estéticas de la memoria» del presente: ya no tanto la (ir)representabiliad del trauma, el puro testimonio de la violencia, cuanto las alternativas de una comunidad (de lo) virtual, la construcción de lo común imaginario. En ellas se ejerce la potencia social en la que se afirma la infinitud incondicionada de nuestro derecho a tener derechos: ni derecho natural ni derecho positivo, la comunidad virtual *desnaturaliza la naturaleza* (reinventándola, politizándola) y *violenta al derecho* (expandiéndolo, politizándolo). Abuelas ciborg y nietas espectrales se encuentran en la misma brecha irreductible de locura: *desquician el presente*, ya nunca más idéntico a sí mismo. Ponen a la política *en estado de memoria*; abren lo común a las potencias de lo virtual.

CAPÍTULO 5

Historizar la educación sexual en Argentina: archivo, testimonio y memoria entre etnografía crítica y crítica pedagógica

JUAN PÉCHIN

> «(...) desde los estudios culturales y visuales (...) se ha cuestionado el etnocentrismo europeo de algunas categorías estéticas. No es posible obviar que los comienzos del cine coinciden con la culminación del proyecto imperial en el que Europa ejercía el dominio sobre enormes extensiones en las que se produjo la exhibición cinematográfica de los extraños "exóticos" como un espectáculo y como un cuerpo a disposición del conocimiento científico. La etnografía como disciplina se afianzaba casi al mismo tiempo que surgía el cine» (Ciancio 2009, pág. 15).

> «(...) lo interdisciplinario, de lo que hoy hacemos un valor fuerte de la investigación, no puede realizarse con la simple confrontación de saberes especiales: lo interdisciplinario no es en absoluto reposo: empieza cuando la solidaridad de las antiguas disciplinas se deshace en favor de un objeto nuevo, de un lenguaje nuevo, que no están, ni el uno ni el otro, en el campo de las ciencias que se tendía apaciblemente a confrontar: precisamente este malestar de clasificación permite diagnosticar una cierta mutación» (Barthes 1988, pág. 71).

Historizar el presente como proceso político, como movimiento material del mundo, como dinámica institucional, implica situarlo (detenerlo, fijarlo) como capa genealógica del pasado a la vez que como proyecto ideológico de futuro, como campo de experiencias a la vez que horizonte de expectativas. Para las perspectivas críticas

de las ciencias sociales y las humanidades ya resulta una premisa fundamental atender la ambigüedad historiográfica que supone estudiar el tiempo presente, el presente histórico, el presente en la historia. En esta ambigüedad entre presente e historia se asienta, a su vez, la circularidad factual entre la performatividad imaginativa de la(s) historia(s) que deviene(n) memoria(s) y aquella(s) performatividad(es) fáctica(s) de la(s) memoria(s) que (se) entretejen (en) la(s) historia(s). Entre los usos críticos de la(s) memoria(s) para tensionar la historia y, simultáneamente, las historias, en tanto tecnologías narrativas historiográficas como etnográficas, se reparten y comparten fuentes, modos de relato, de datos, de producción de objetos de entidad fáctica, entrelazando archivos y testimonios que garantizan la veracidad y legitiman la realidad de lo relatado.

A partir de aquellos modos concretos de observación y registro se abre un desafío epistemológico en relación con la urdimbre interdisciplinar de la(s) memoria(s) crítica(s) para que historizar no sea, sin embargo, contradictoriamente, deshistorizar y mi(s)tificar: «¿Qué es lo específico del mito? Es transformar un sentido en forma (…) El mito es siempre un robo de lenguaje» (Barthes 1999, pág. 122). Las tensiones factuales entre sentido y forma, entre modo y estado, entre movimiento y foco, se van especificando disciplinar(ia)mente como sujeto y objeto, y como subjetivación, subjetividad y sujetx[1] para dimensionar la(s) singularidad(es) de la(s) experiencia(s) en

[1] Desde fines de la década de los noventa del siglo pasado, las estrategias argumentativas en textos de investigación académica y de políticas públicas procuran un posicionamiento crítico con respecto a los usos sintácticos de género que tienden a la normalización binaria en los sistemas lingüísticos. Poner en cuestión el género como condición del lenguaje válido sobre lo decible, lo inteligible y lo real ha sido una política epistemológica de los activismos feministas, *queer*/cuir, trans, travestis e intersex para desestabilizar el orden cis-heteropatriarcal, androcéntrico y binario preponderante en los discursos institucionales cotidianos. Este texto retoma esta praxis de desautomatización del binarismo de género de la lengua castellana entre activistas que actualmente se fue popularizando como «lenguaje inclusivo». Existen diferentes convenciones, entre ellas: la «@» pareciera sostener el binario y encerrar la declinación femenina «a» en una «o» apenas abierta a compartir su espacio; el «*» es una interrupción simbólica del alfabeto que propone el punto de intersección de un haz de rectas e infinitas rutas de género; la «e» promueve una figuración neutral pronunciable de los géneros; la «x» intenta cancelar o impugnar la lectura de género, interrumpirlo al menos como binario, marcar el silencio frente a la hipersignificatividad de la declinación femenina y masculina de la lengua castellana. Más recientemente, principalmente desde las posiciones no binarias, a la vez que en consonancia con las dificultades para utilizar la «x» en los sistemas de lectura Braille, se usa directamente la «e» como forma pronunciable de neutralizar la inscripción

contraste con aquellos marcos de inteligibilidad – aquellos modos de estar en el lenguaje – que estructuran y organizan la(s) percepción(es) de la realidad: la crítica discute la pretensión de objetividad con que la descripción de lo (que se fue) da(n)do como realidad tiende a naturalizarse, entonces, como universal: «La Historia es el mito occidental» (Descombes 1998, pág. 147), una limitación lineal del tiempo como totalidad del suceso (de lo) humano, como secuencia(ción) exhaustiva de su(s) acontecimiento(s), como serie completa de (los) eventos de su ver(aci)dad/realidad.

Estas páginas reflexionan sobre una epistemología crítica de los relatos etnográficos e historiográficos en tanto tecnologías de la memoria, desde una perspectiva feminista y *queer* o cuir. Desde allí, toda tecnología de la memoria se presenta, necesariamente, en tanto relato crítico de la historia, como tecnología de género y, así, de la sexualidad. Se problematizan, en este sentido, las prácticas narrativas del campo de la investigación educativa y pedagócia que se enfocan en la escena institucional de la educación sexual integral (ESI) en/desde el presente (histórico) en Argentina.

La ESI fue constituyendo un movimiento pedagógico que integra fuertemente a movimientos feministas y TLGBQI+,[2] por lo que

binaria de género. Cuando corresponda una marcación universal de género, aquí se escribirá la «e», salvo en los casos en los que su utilización confundiera el sustantivo con una conjugación verbal (por ejemplo, en el caso de «sujete» al que refiere esta nota al pie) o en los que el universal con «e» coincida con el universal masculino del sustantivo (por ejemplo: «investigadores»), que se recurrirá a la «x» (por ejemplo: «sujetx» e «investigadorxs»).

[2] Generalmente, el acrónimo que resume las posiciones trans, travestis, lésbicas, gays, bisexuales, queer/cuir, intersex y el signo más que incluye otras, suele presentarse como LGBT o LGBTQI+. En los años previos a la formación de la FALGBT (Federación Argentina LGBT) en 2006, en el marco de las reuniones federales que nucleaban en la ciudad de Rosario a la mayor parte de las organizaciones TLGBQI+ de Argentina, las organizaciones lésbicas manifestaron que la «G» que encabezaba el acrónimo GLBTQI delataba la hegemonía gay masculina del movimiento. Congruentemente, el auge masivo de los movimientos feministas fortaleció el cambio de uso hacia LGBTQI. Más recientemente se agregó el «+» como estrategia inclusiva para garantizar otras posiciones identitarias y políticas que puedan surgir. En los últimos años, el movimiento estuvo atravesado por los reclamos de las organziaciones trans y travestis que denuncian la hegemonía cisgénero. Así, desde algunas agrupaciones, entre las que ha sido pionera OTRANS de la ciudad de La Plata, se impulsa el uso TLGBQI+ para redefinir el lugar político de lxs colectivxs trans y travestis en el movimiento. Si bien suele subsumirse el posicionamiento identitario no binarie bajo las luchas trans, travestis y/o queer/cuir, sin embargo, cada vez cobra mayor fuerza como colectivx, discutiendo también su visibilización en el acrónimo que nombra

su implementación se volvió una torsión en la escolarización de las prácticas de producción de conocimientos y saberes en los ejes de las coordenadas sexo-genéricas. Al mismo tiempo que aquellos activismos impulsaron y acompañaron la implementación de la política, esta se fue (re)potenciando para instalar una perspectiva de derechos, géneros y diversidad más allá de las prácticas de enseñanza, conquistando las prácticas de aprendizaje encarnadas por el estudiantado en tanto agente activo de la política pública, que la demanda y desafía políticamente en ciertas ocasiones. Si bien esta hipótesis tiende a impostar una fortaleza crítica de la política, en tanto generaliza circunstancias singulares y homogeneiza sus condiciones económicas, sociales y culturales geopolíticamente situadas, se sostiene como reconocimiento de una marcada y sostenida lucha por volver un movimiento pedagógico en sí mismo a la ESI, que articula diversos activismos en pos de interrumpir las performatividades ritualizadas en clave sexo-genérica del espacio institucional. Esta premisa se erige como una directriz política desde la que encuadrar las reflexiones críticas sobre los usos de archivos y testimonios en relación con las tecnologías de la(s) memoria(s) tensionadas por los relatos etnográficos e historiográficos del presente en relación con la política pública.

La etnógrafa Elsie Rockwell focaliza puntualmente su labor en la escena pedagógica y la institucionalidad educativa, indicando que, así como en el trabajo de campo se combinan diferentes técnicas, también durante el proceso analítico se recurre a procedimientos y operaciones provenientes de diversas disciplinas, señalando que el problema central está en la construcción del texto etnográfico en tanto resultado final del proceso de la investigación (Rockwell 2009). Si bien la perspectiva de la performatividad del lenguaje ingresó al campo etnográfico principalmente a través de la etnometodología surgida en la década de 1960, teniendo como referente principal a Harold Garfinkel, desde entonces se produjo una interpelación investigativa sobre la reflexividad del lenguaje como una relación significativa entre la interpretación y la expresión de tal interpretación o comprensión. A partir de la década de 1980, se fueron desplegando una serie de cuestionamientos contra la irreflexiva «neutralidad»

al movimiento de las disidencias y/o las diversidades sexo-genéricas. En este trabajo retomo este corrimiento para enfatizar la dinámica política de las transformaciones epistémicas y hermenéuticas que implican las codificaciones identitarias sexo-genéricas en sus usos activistas contemporáneos.

con la que lxs investigadorxs traducían por escrito el asumido y etnocéntrico exotismo del «otro cultural». Esto fue dando lugar a la crítica del ejercicio de poder retórico y de la construcción de la autoridad etnográfica que consagran una pretendida pero imposible «objetividad» investigativa, interpretativa y comunicativa (Guber 2011). La última década del siglo XX y el pasaje al nuevo milenio fueron escenario histórico de la radicalización de esta crítica y, gradualmente, el carácter político de la investigación en el campo se fue volviendo un objeto de interés en sí mismo para reflexionar ya no sobre la neutralidad y la objetividad sino sobre los posicionamientos políticos y, así, necesariamente los epistemológicos y los metodológicos en todo proceso investigativo.

En estas primeras dos décadas del siglo XXI, el campo interdisciplinar que articula los debates pedagógicos en relación con la política pública de la ESI y su constitución en un movimiento pedagógico fue signado epistemológica y metodológicamente por el énfasis crítico de los múltiples encuadres de la investigación-acción. Así, triangulándose con los otros enclaves disciplinares también interpelados por la historia, la actividad etnográfica en el ámbito pedagógico y educativo principalmente se fue fortaleciendo críticamente con los formatos de la etnografía performativa y la etnografía activista. En este sentido, el «realismo etnográfico» tradicional fue impactado y desafiado por la confluencia de tres perspectivas analíticas que comienzan a integrarse en diversas propuestas críticas para desarrollar estrategias específicas que también fueron denominadas «etnografías experimentales» y/o «posmodernas» (posmodernistas): 1) las teorías foucaultianas que revisan la relación entre poder, discurso, saber y verdad; 2) la crítica literaria que subraya tanto la performatividad del lenguaje como la historicidad de la asimilación de un relato verídico como dato verdadero; 3) las teorías feministas que denuncian el androcentrismo patriarcal heteronormativo de las investigaciones científicas y de la axiomática universalista desde la que se producen los conocimientos y los saberes válidos del sistema sexo-género como marco representacional de lo humano en nuestra cultura.[3] Esto, al mismo tiempo, supone una subordinación y una subestimación de las mujeres y de lo femenino, estimulando y

[3] «El sistema sexo-género, en suma, es tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etcétera) a los individuos en la sociedad» (De Lauretis 1996, pág. 11).

producinedo misoginia en distintos niveles institucionales. Desde una perspectiva que se fuera trazando como trans-feminista-*queer*, ya en su *Manifiesto contra-sexual*, Paul B. Preciado permite anticipar un foco de las operaciones de desnaturalización del «realismo etnográfico»:

> «Estoy sugiriendo que quizás si las hipótesis del llamado "constructivismo de género" han sido aceptadas sin producir transformaciones políticas significativas, podría ser precisamente porque dicho constructivismo depende de y mantiene una distinción entre sexo y género que viene a hacer efectiva la oposición tradicional entre cultura y naturaleza, y por extensión entre tecnología y naturaleza. La necesidad de luchar contra formas normativas de esencialismo de género de toda índole habría hecho al feminismo y el posfeminismo de los noventa víctima de su propia depuración discursiva» (Preciado 2002, pág. 75).

Investigar etnográficamente contra el absolutismo lógico de la(s) ciencia(s) implica, así, tensionar críticamente las modulaciones conceptuales y los protocolos argumentativos. Estos protocolos se naturalizan a partir de una supuesta prueba empírica que cada canon disciplinar(io) potencia en tanto estatuto validado(r) del registro observacional contingente (caso construido) como si se tratase de un «dato» científico de realidad necesaria (caso vali-dado):

> «El testeo – esto es, los tipos y sistemas de relación que caen bajo esta denominación – afirma otra lógica de la verdad, una lógica que se somete a un cuestionamiento incesante, preservando a su vez un marco, un rastro, un momento de revelación como referencia» (Ronell 2008, pág. 15).

No solamente la ciencia no es objetiva sino que produce el objeto de acuerdo con la «verdad» que está creando (creyendo). Le arranca al objeto, torturándolo, una verdad que le exigió primero como adecuación transmitida como pregunta. Así, las técnicas del testeo – incluso suavizadas por la renuncia etnográfica a la validación falsacionista o verificacionista del clasicismo metodológico de las ciencias – suelen generar una clasificación jerarquizante que se relaciona con un parámetro preconcebido – y necesariamente político – de lo humano: como interrogadora de «la realidad» y constructora de «lo real» la prueba científica – en la que se inscriben gran parte de las prácticas etnográficas meramente descriptivistas – configura al objeto (y al sujeto como objeto) en su exposición misma. Theodor W. Adorno en su escrito «Sobre sujeto y objeto» explicita que «la posición clave del sujeto en el conocimiento es experiencia, no forma. (…) El sujeto es agente, no *constituens* del *objeto*; ello no deja de tener consecuencias para la relación entre teoría y praxis» (Adorno 1993,

pág. 153). El objeto siempre es (se construye como) proceso, pero es mérito de la ciencia borrar esta dimensión procesual en su cristalización como saber. Al reflexionar sobre el ensayo como forma, Adorno denuncia esta operatividad ideológica de la(s) ciencia(s) burguesa(s) que quita a las verdades su historicidad y sostiene la creencia de que, negando en sus protocolos todo aquello que señale una participación subjetiva, deja a salvo una verdad trascendental que es, por lo contrario, históricamente devenida, ideológica, mito. Desde este supuesto crítico propone la forma ensayo como exploración de escritura posible para presentar los procesos investigativos:

> «La duda sobre el derecho absoluto del método no se ha realizado casi, en el modo de proceder del pensamiento, sino en el ensayo. El ensayo tiene en cuenta la conciencia de "no identidad", aún sin expresarla siquiera; (...) *El ensayo abandona la ruta militar* que busca los orígenes y que en realidad no lleva sino a lo más derivado, al ser, a la ideología duplicadora de lo que ya previamente existe (...)» (Adorno 1962, pág. 62, cursivas propias).

De esta manera, Adorno esgrime la forma ensayo como método ametódico (antimétodo) para generar un conocimiento superador de la violencia irreflexiva de la(s) ciencia(s) ya que posibilita una relación de mediación entre sujeto y objeto que desafía la compensación científica de la falta (y, por lo tanto, la necesidad) de certezas eternas y, así, permite expresar y aparecer críticamente las singularidades:

> «El ensayo se contrapone tan escépticamente a esto como a la pretensión de definir. (...) El *cómo* de la exposición tiene que salvar, en cuanto a precisión, lo que sacrifica la renuncia a la "definición" circunscriptiva, pero sin entregar la cosa mentada a la arbitrariedad de significaciones conceptuales decretadas de una vez para siempre» (Adorno 1962, págs. 22-23).

En este sentido, Adorno coloca al ensayo en una tensión entre ciencia y arte que hace posible recuperar y poner en primer plano la experiencia subjetiva de quien investiga como experiencia histórica y, por lo tanto, memoria crítica, proponiendo un modo de sortear la compartimentalización de las disciplinas propia del sistema burgués de construcción de conocimiento.

El formato de la crítica etnográfica como constitutivo de la posibilidad misma de una etnografía crítica se sitúa más en la ética ensayística del relato etnográfico que en la venia obediente a un método clasificatorio canónico (de sujetxs y objetos, de relaciones y regulaciones institucionales, de experiencias y modos de percepción): interpela y desafía todo acercamiento epistemológico de la descripción narrativa a cualquier explicación de causas y efectos,

aunque se presente justificada por una hermenéutica de voces «nativas» testimoniales y/o archivos legitimados de la(s) memoria(s). La etnografía crítica permitiría, entonces, la construcción inter/transdisciplinar del texto como memoria crítica del presente histórico utilizando las perspectivas (anti)metod(ológ)icas del ensayo y renuncianado, así, al simulacro de objetividad historiográfica y neutralidad científica.

Con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial la(s) ciencia(s) normalizada(s) decimonónica(s) comienzan a transformar paulatinamente sus prácticas investigativas desde propuestas críticas que estimulan mutaciones epistemológicas y metodológicas que insisten en la necesidad de revisión de los cánones etnográficos e historiográficos vigentes desde las perspectivas de su inter/transdisciplinarización. En este sentido, los estudios culturales procuraron tanto una perspectiva epistemológica como una triangulación metodológica. Esta triangulación operacionaliza una crítica a la(s) ciencia(s) normalizad(or)a(s) a partir de la interpelación de las dinámicas argumentativas con que se propone una construcción de conocimientos cuya reflexividad radica en la interpelación investigativa y política a la articulación institucional entre ciencia, mercado y democracia. El proceso crítico de los estudios culturales sitúa la tensión testimonio-comentario como eje del análisis de las especificiaciones culturales del «carácter regulativo de lo simbólico» (Delfino 1999). La perspectiva de los estudios culturales ha impactado la crítica etnográfica para potenciar un abordaje inter/transdisciplinar – a la vez que in/contradisciplinario – de los modos de regulación y (a)normalización de experiencias y percepciones de las identidades y las diferencias sexo-genéricas en las instituciones de la escolaridad.

Este campo de investigación se formalizó en 1964 en Birmingham al crearse el Centre for Contemporary Cultural Studies bajo la dirección de Richard Hoggart. El grupo de investigadorxs allí reunidxs revitalizó los análisis de la(s) ideología(s) en la academia anglosajona (Giroux 1997), retomando las discusiones de la llamada escuela de Fráncfort. En Francia, los estudios de la(s) ideología(s) principalmente desarrollados por Louis Althusser fueron confrontados por las investigaciones sobre la articulación entre poder, saber y verdad con las que Foucault fue proponiendo nuevas operaciones de lectura de la historia y del presente. Entrecruzándose y (re)potenciándose con los aportes de los estudios culturales y los estudios de géneros en clave feminista, la perspectiva conocida como «posestructuralista»

– que incluye a Foucault, Roland Barthes, Gilles Deleuze y Jacques Derrida, entre otres – fue dando paso a la formación e institucionalización de los estudios *queer* – y su diáspora cuir (Péchin 2017) – en articulación con un activismo que contrapone teórica y políticamente el estatuto crítico de las diferencias frente al imperativo clasificatorio y, así, normativo y normalizador, de las identidades. ¿Sobre qué materialidad cultural sino el racismo se montaría este campo de estudios sobre la articulación entre capitalismo y democracia para reflexionar críticamente sobre diferencias, identidades y desigualdades desde la tensión ciudadana entre derechos y normas? Foucault analiza cómo las sociedades democráticas en el mundo moderno capitalista tienen como condición de posibilidad y funcionamiento el racismo de Estado, o sea, la estratificación social a partir de una regulación cultural (simbólica y material) que es legitimada institucionalmente por la supuesta objetividad clasificatoria de los discursos científicos:

> «El racismo representa la condición con la cual se puede ejercer el derecho de matar. Si el poder de normalización quiere ejercer el viejo derecho soberano de matar, debe pasar por el racismo. (...) no pienso simplemente en el asesinato directo, sino todo lo que puede ser también muerte indirecta: el hecho de exponer a la muerte o de multiplicar para algunos el riesgo de muerte, o más simplemente la muerte política, la expulsión» (Foucault 1996, pág. 207).

El relato epistemológico con el que Foucault historiza el pasaje del Estado soberano a la biopolítica[4] revela cómo la noción misma de progreso se convierte en la ideología capital que legitima el sacrificio de ciertxs sujetxs e individuxs en beneficio no de la mayoría, como suele presentarse, sino de un proyecto de implantación y extensión del capitalismo – en la actualidad extremado por la lógica neoliberal – que produce una regulación institucional de las diferencias, a partir de protocolos específicos de (a)normalización identitaria como condición de subsistencia en una economía de (habilitación o suspensión de) derechos de la democracia que llega hasta nuestros días. Durante la Primera Guerra Mundial fueron crecientes las aplicaciones bélicas de la(s) ciencia(s), situación que afectó la concepción misma de progreso como motor del pensamiento iluminista que sostenía un universalismo humanista. Sin

[4] «Después de la anatomía política del cuerpo humano instaurada en el setecientos, a fines del siglo se ve aparecer algo que ya no es una anátomo-política del cuerpo humano, sino algo que yo llamaría una biopolítica de la especie humana» (Foucault 1996, pág. 196).

embargo, recién durante los años siguientes, hasta el ascenso del nazismo, fue cuando se constituyó el escenario en el que se puso en evidencia la íntima articulación negativa entre conocimiento científico e intereses privados (Barrancos 1996), situando sus resultados como fórmulas objetivas y técnicas sin desestabilizar realmente los conceptos generales que lo sustentan.

La intimidad hermenéutica entre biología, medicina, psiquiatría, psicología y ciencias sociales y humanidades (entre ellas la criminología y la sexología), desde sus comienzos, acecha las investigaciones etnográficas e historiográficas, logrando que la articulación entre evolucionismo (primitivo/civilizado) y «desarrollo humano» (naturaleza animal/perfectibilidad cultural) se consolide como horizonte clínico-pedagógico y estatuto clasificatorio de culturas, sociedades, perfiles de subjetivación, tipos de subjetividad, sujetxs e individuxs. Para la construcción ensayística (y problematización metodológica) de una etnografía crítica que retome los aportes de las perspectivas *queer*-feministas como tejido epistemológico para la investigación educativa y pedagógica inter/transdisciplinar, puede considerarse el análisis foucaultiano sobre la(s) disciplina(s) como estrategia(s) particular(es) de regulación cultural y organización social que, aunque no esté referido directamente a las disciplinas académicas, sin embargo, permite especificar su funcionamiento tecnológico: (a)normalizar y jerarquizar, homogeneizar y diferenciar.

Deborah Britzman, referente norteamericana de la llamada pedagogía *queer*, indica que las teorías *queer* potencian relaciones impertinentes entre objetos menospreciados para indagar la experiencia colectiva y singular de la (a)normalización subjetiva a partir de las prácticas de la curiosidad analítica de la filosofía y la etnografía que están muy próximas a la experiencia de quienes investigan el sexo a temprana edad:

> «(...) los educadores tendrán que asumir la postura de los filósofos y etnógrafos y abrirse a la idea de que el conocimiento es algo más que certeza, autoridad y estabilidad (...) Entonces, la cuestión no es qué política aplicar a qué sexualidad, sino cómo el funcionamiento desconocido de la sexualidad puede permitir que reconsideremos la educación» (Briztman 2005, pág. 75).

Si una «etnografía de la imaginación» supone la investigación de los cambios de sentido que producen nuevas condiciones de experiencia y percepción, la imaginación etnográfica que dimensiona la interpretación de los sentidos puestos en juego en las escenas (re)codificadas y de(s)codificadas desde/para el análisis pedagógico

debe recordar –junto con Nietzsche– que: «Si algo enseña la teoría *queer* es que nombrar es matar» (Morris 2005, pág. 48). Así, a partir de la narración etnográfica, se busca problematizar las prácticas pedagógicas de la ESI en tanto «política del disciplinamiento de la percepción» (Duschatzky *et al.* 2010, pág. 125). Retomando al deleuziano Peter Pál Pelbart, Duschatzky, Farrán y Aguirre diferencian una percepción «clicheteada» –configuradora de visibilidad como efecto de un disciplinamiento sobre cómo y qué ver y, simultáneamente de una moral que opera un re-conocimiento– de otra forma de percepción que busca formularse preguntas más que confirmaciones. El objetivo de este lugar de exploración que se atribuye a la pedagogía –entre la etnografía y la historia– es incentivar un estatuto de «consignas» que más que «consignar» (acción vinculada con la milicia y la instrucción jerárquica de lxs dirigentxs hacia les subordinades) tomen la forma de un estado de conversación desde memorias activas que desafíen «los códigos convencionales de significación» en relación con lo que aún no podemos interpretar (Duschatzky *et al.* 2010, pág. 124).

«Los códigos convencionales de significación» de/sobre la(s) sexualidad(es) son articulados en/por una configuración institucional y discursiva eminentemente burguesa «que se desarrolló como un aspecto de la autodefinición de clase» (Weeks 1998, pág. 42). Este régimen (a)normalizado/r sexo-genérico de individuación genitalizada eclosiona con el boom hermenéutico de la(s) sexualidad(es) como economía política de los placeres que sustancia una matriz básica de(l) deseo. Paradójicamente, el género, como lo real, es un efecto de la representación al mismo tiempo que su exceso, permanece fuera del discurso como «trauma potencial» que puede desestabilizar cualquier representación (De Lauretis 1996). En este sentido, ¿«solo el consumo metabólico de lo antiguo puede engendrar lo nuevo»? La sustantivación que propone el concepto de sexualidad recae sobre lxs sujetxs como fijación de un carácter deseante y, simultáneamente, como atribución identitaria (prescripción clasificatoria) del «yo». De esta manera el «yo» se formula como metabolismo singularizante y superficie metabólica de los protocolos de (a)normalidad y sus rituales (a)normalizadores de los cuerpos que son socialmente diseñados e individualmente distribuidos como propiedad (pública y privada) con sus derechos y, sobre todo, sus deberes específicos y particulares:

> «La diferencia no es el efecto del poder de la voluntad; es el resultado de muchas, interminables, representaciones miméticas. (...) Creo que no puede haber cambio social sin la construcción de nuevos tipos de sujetos deseantes, entendidos como moleculares, nómades y múltiples. Uno debe comenzar por dejar espacios abiertos de experimentación, de búsqueda, de transición: devenir nómades» (Braidotti 2000, págs. 203-204).

La pedagogía crítica propuso una relación entre enseñanza y formación social para reflexionar y cuestionar el capitalismo no solo como modo de producción o economía específica sino, fundamentalmente, como «un modo de vida» (Apple 2000, pág. 191). Desde la perspectiva marxista y culturalista que asume la pedagogía crítica (Paulo Freire, Henry Giroux, Peter McLaren, Michael Apple, Madeleine Grumet, Roger Simon, Elizabeth Spellman y Deborah Britzman, entre otres), la educación no es solo un objeto de las luchas sociales, culturales e ideológicas (de clase) sino que, específicamente, se ha constituido en un escenario institucional en el que estas luchas se articulan (Apple 2000, pág. 182). Esta tradición crítica reconoce la transformación de los discursos y los modos de interpretación de la relación entre cultura, poder y conocimiento que produjeron las múltiples posturas asociadas al postmodernismo y al posestructuralismo a través de dimensionar

> «la extensión de nuestras preocupaciones políticas mucho más allá de la "santísima trinidad" de clase, género y raza, la idea del sujeto descentrado en el cual la identidad no está fija y constituye un ámbito de la lucha política, el enfoque en las políticas y prácticas de consumo y no solo en la producción» (Apple 2000, pág. 160).

Si bien desde estas perspectivas ha sido recurrente la acusación de diluir la explicatividad de la categoría de «clase», sin embargo, esta ha sido complejizada por la perspectiva *queer*/cuir-feminista. Esta construcción analítica debe dimensionar las condiciones de desigualdad material en las que se producen las estratificaciones identitarias de la(s) igualdad(es) y la(s) diferencia(s) registradas y analizadas a través de las escenas (re)construidas por la estrategia investigativa etnográfica con foco en la educación.

5.1 Situación epistemológica del texto etnográfico en la época de su inter/trans/pos/in/contra/disciplinariedad técnica

> «Los numerosos proyectos testimoniales y los archivos de historia oral, el importante papel de la fotografía y la performance, junto con el auge de la conmemoración y la nueva museología interactiva, reflejan la necesidad de crear

estructuras institucionales y estéticas que amplíen el tradicional archivo histórico para dar cabida a un “repertorio” de conocimiento individualizado en el que hasta ahora no habían reparado muchos historiadores tradicionales. Para bien o para mal, estos diversos géneros e instituciones han sido agrupados bajo el término genérico de “memoria”. Sin embargo, como ha planteado de manera provocadora Andreas Huyssen: “¿Para qué sirve el archivo de la memoria? ¿Cómo aporta lo que la historia en solitario es incapaz de ofrecer?”» (Hirsch 2015, pág. 15).

Mientras la física llama singularidad a lo que no puede explicar, cierto espectro investigativo de las ciencias sociales o las humanidades busca explicar las singularidades – incluso en ocasiones en las que se propone solo describirlas desde el dispositivo narrativo propio de la etnografía – formulando series reguladas como unidades regulares, identificables empíricamente. Así, los patrones, las tipologías y las clasificaciones aparecen como autorizaciones legítimas de sistematización de conocimientos a partir de las que la(s) ciencia(s) pone(n) tanto a la etnografía crítica como a la crítica etnográfica – en espejo con la historiografía crítica y la crítica historiográfica – en el desafío epistemológico y en la aventura metodológica de desmitologizar inter/trans/post/in/contra/disciplinar(ia)mente las conceptualizaciones desde las que se aborda la investigación. Las revisiones de estos pliegues hermenéuticos permiten una especificación de detalles críticos para reflexionar tanto sobre la lógica del sentido, continuado ideológicamente por el método, como también sobre las potencias transformadoras de ese ordenamiento canónico entre lenguaje y mundo.

Uno de los primeros textos que reflexiona sobre la etnografía crítica formula que esta no es más que etnografía convencional con un propósito político (Thomas 1993, pág. 4), en consonancia con los debates de una etnografía pos-crítica acerca de que no debemos elegir entre teoría crítica y etnografía sino, en cambio, reinscribir la crítica a través de nuevos caminos investigativos dentro de la etnografía (Noblit *et al.* 2004). En contraposición con estas visiones críticas, en el lenguaje corriente de las ciencias sociales, la matemática de la universalización persigue la argumentación etnográfica para fijar (prescribir) concepciones (generalizaciones) de otredad e identidad como definición de lo humano: ordenar la(s) experiencia(s) de la(s) diferencia(s) en el lenguaje común (naturalizado y naturalizante) de lo nombrado implica (e)numerar las distancias de sentido y significación entre lo parecido (semejante), lo distinto (distintivo) y lo igual

(equivalente). La ciencia, racionalidad nacida del mito, es el cálculo de la evitabilidad de la muerte en incómodas cuotas cotidianas: control de (las) cosas y de su(s) materia(s) mientras se racionaliza (opaca, apacigua) la conciencia de que vivir es también estar muriendo. Si aceptamos la premisa einsteineana de la relatividad que indica que la materia es básicamente energía (ordenada/organizada de un modo específico), la(s) ciencia(s) supone(n) el cálculo del control de la energía para, a su vez, fundamentalmente, dominar los estados materiales (cambiantes) de (las) cosas. La(s) ciencia(s) capitalista(s) – en su dimensión social y humana – tienden a ritualizar y legitimar la distribución de energías ciudadanas socialmente disponibles como normalidad o anormalidad investigativa a la vez que como normalidad (sanidad) o anormalidad (insanidad) investigadas: ¿cómo salirse de una ciencia que nos sostiene entre la supervivencia en/desde la(s) identidad(es) y la guerra contra la(s) diferencia(s)?

Esta alienación filosófica entre socialización y naturalización se extiende, en el encuentro pedagógico entre enseñanza y aprendizaje, hasta la definición (fronterización) disciplinar/ia de protocolos narrativos de la mirada y la voz. ¿Cómo se relata la civilización a sí misma desde sus propios procesos de enseñanza y aprendizaje de la naturaleza y la cultura? Sostener una perspectiva analítica que no reduzca el proceso a estado implica señalar permanentemente, en la misma operación expositiva que comunica el proceso de conocimiento, la intimidad interpretativa entre concepto y mundo. ¿Cómo naturalizamos el evolucionismo que legitima la escisión entre forma y contenido, entre sujetx y objeto? La voluntad descriptiva que se arrastra desde el clasicismo etnológico axiomatiza la reproductibilidad narrativa de un mundo naturalizado o autentificado como cierto, verdadero, real.

En contraposición, la crítica hermenéutica de una etnografía fugada hacia la exploración del carácter político de la articulación entre concepto y mundo busca situar las coordenadas experienciales y perceptivas no en la réplica testimonial que promete la descripción sino en el recorte epistemológico que promueve el *bricolage* etnográfico como montaje entre investigación, texto y modos de subjetivación. ¿Cómo producimos, entonces, un abordaje etnográfico de procesos de identificación y diferenciación por géneros, sexos, genitalidades y sexualidades en/desde la escolaridad sin que, al mismo tiempo, la etnografía nos exija la reducción weberiana del carácter político de la práctica científica a la profesionalidad de su ajuste sin fisuras al

método autorizado? La apertura crítica a esta aventura etnográfica estimula, así, a desandar los rituales de objetivación de la palabra consagrados a anestesiar el pensamiento del pensamiento como garantía de obediencia conceptual para la producción de conocimiento especializado (canonizado). Alejandro Cerletti indica que la educación institucionalizada presenta los saberes que la constituyen transmitiéndolos exactamente como verdaderos y no como una serie de enunciados verídicos. De esta manera las instituciones educativas construyen una ficción de verdad que se jerarquiza al diluir el debate de su ficcionalidad en la certificación de su veridicidad:

> «El concepto de *verdadero* que utiliza Foucault es homologable a lo que (...) hemos llamado *verídico*. La educación sería, entonces, uno de aquellos dominios donde habría imposición de lo verídico y obligación de *veridicidad*. (...) Lo que hace la institución educativa es adoptar los enunciados verdaderos de los acontecimientos científicos (o artísticos, etcétera) y transformarlos en partes del saber (...) los transforma en enunciados verídicos que son enseñables dentro del conjunto de saberes propios de la transmisión normalizada» (Cerletti 2008, pág. 81).

La etnografía crítica es una perspectiva por la que la investigación cualitativa produce y enmarca cuestionamientos a la vez que promueve acción: va desde la tradicional descripción de la cultura hacia la acción para el cambio (Thomas 1993). Así surgen las especificaciones de «etnografía activista» (también llamada «investigación militante») y «etnografía performativa»: una nueva estrategia de triangulación metodológica en la que la actividad investigativa es, a su vez, una práctica política. Se expanden, así, las fronteras de la investigación para incluir etnografía autobiográfica, representaciones poéticas y multimedia, discurso ético-moral, textualidades sacras, entendiendo las ciencias sociales como espacios de conversación crítica (Denzin 2003). La pedagogía crítica angloamericana ya es puesta por Rockwell en un mapa de los modos de trabajo etnográfico en relación con la educación, que la posiciona dentro de la etnografía crítica de la que fue pionero el trabajo *Learning to Labour* de Paul Willis en 1977 (Rockwell 2009).

La crítica como forma y carácter posible de la etnografía y la historia no se reduce a la especificación disciplinar de un objeto metodológico y un método fijos, sino que implica una explicitación reflexiva de la situación epistemológica, metodológica y política de cada práctica de estudio que, en el desarrollo investigativo, de cuenta en el relato de las condiciones materiales de su propia trama

enunciativa de mundo y su dinámica narrativa. La perspectiva crítica de la práctica etnográfica, en este sentido, no es mera técnica metodológica utilizada/utilizable por autorxs concretos en un pacto herméticamente cerrado de legitimidad epistemológica (autárquica) sobre lo que es crítico; por el contrario, esta dimensión crítica es propuesta (arrebatada) como forma reflexiva indisciplinaria en la configuración (y desfiguración: Taussig 1999) de conocimientos desde cada investigación que no reverencia metodológicamente al unicato canónico de cientificidad etnográfica mono/unidisciplinar (o tendiente a ella). Este unicato se preserva como tal en la tendencia generalizada a considerarlo un triunfo metodológico dentro de la competencia interdisciplinaria que se legitima por la definición de la justeza del lenguaje que, a su vez, se especifica como justicia conceptual del problema recortado: el bricolage permite el montaje de escenas e imágenes desde la perspectiva creativa y singular de cada bricoleur. Dado que la realidad en sí no puede ser captada sino que es acequible a través de las representaciones que nos hacemos de ella, queda constituida por ellas: la triangulación no es una herramienta o estrategia de validación sino una alternativa a ella (Denzin y Lincoln 2005).

Es decir, la perspectiva inter/transdisciplinar propone formas investigativas etnográficas críticas, en tanto debate las fronteras impuestas por cada canon disciplinar/io en lugar de subordinarse epistemológicamente a la autoridad prescriptiva de su ley y su norma. La propuesta epistemológica para investigar contra esta vocación burocrática de respeto tradicionalista a/ante la solemnizada rigurosidad objetivista del método canónico ya tiene varias décadas, tanto en el ámbito internacional como en el local. La potencia de esta desautorización, como modo investigativo y como exploración metodológica, conjuga dialécticamente su posibilidad de acontecimiento en relación con las propuestas vigentes de investigación y sus condiciones de evaluación académica. Así se establece una pregunta triangular –relacionada con el mercado académico, la ciencia profesionalizada y la pedagogía democrática– que inquiere sobre la soberanía matemática del cálculo hiperespecializado de la mercancía científica. A su vez, interroga sobre la fuerza filosófica del lenguaje que dinamiza su materialidad en una época de inter/trans/pos/in/contra/ disciplinariedad técnica de la (formulación de la) verdad (no solo lo verídico sino lo que se legitima como

verdadero) que, a su vez, está signada por la reducción de la producción artística a ficción. Desde esta perspectiva, hacer etnografía crítica se parece más que al documental a la ciencia ficción:[5] o a un trabajo contra la sustancia cosificada de lo-real y estabilizada como no-ficción, transforma la historicidad del presente en perspectiva de diseño del futuro, vislumbra la salud institucional más que como un retorno a un estado pre-patológico de la sustancia, como una metamorfosis hacia nuevas formas de subjetivación, un rejuvenecimiento del tejido ético de las estéticas políticas de las diferencias.

De esta manera, Denzin y Lincoln proponen una reflexión sobre el naufragio de las pretensiones realistas de los estilos investigativos en las ciencias sociales y particularmente en la etnografía que se erige transversalmente a través de ellas:

> «No creemos que el realismo crítico mantenga a flote el barco de las ciencias sociales. (...) son disciplinas normativas, siempre incrustadas en cuestiones de valor, ideología, poder, deseo, sexismo, racismo, dominación, represión y control. Queremos una ciencia social comprometida desde el principio con los temas de justicia social, equidad, no violencia, paz y derechos humanos universales. (...) eso ya no es una opción» (Denzin y Lincoln 2005, pág. 13, traducción propia).

Las ciencias sociales sostuvieron tradicionalmente, también a través de la gestión y administración etnográfica de (los) conceptos, una hegemonía epistemológica que busca determinar qué es y qué causa la sustanciación de cada cosa como evidencia empírica (esencia o naturaleza) de su acontecer. Sin embargo, también desde una perspectiva etnográfica, el trabajo con los conceptos puede proponer imágenes críticas de/sobre las condiciones y las circunstancias que cifran un acontecimiento y los modos específicos de subjetivación que conjugan como escenificación material de la cultura (Foucault 1991). Una diferencia entre filosofía y etnografía tradicionales puede verse en el modo en el que, para formular una argumentación teórica (una conceptualización), la etnografía necesita de la autoridad de la evidencia empírica asumida como naturaleza que olvida su carácter de producto cultural (segunda naturaleza), mientras que la filosofía debe situar lo que dice en un mapa paranoide exhaustivo que de cuenta de un haz de demostraciones argumentativas que

[5] Los estudios sobre cine y los estudios visuales suelen señalar y especificar el vínculo clínico y crítico entre documental y ficción, haciendo referencia a una matriz narrativa (etnocéntrica) común con la etnografía, la etnobiografía, la antropología (Ciancio 2017).

justifiquen lo propuesto como acontecimiento teórico. En su texto «Observaciones sobre el pensamiento filosófico», Adorno reflexiona sobre la diferencia entre el trabajo filosófico y el discurso que admite la distinción científica entre proceso y resultado:

> «La reflexión filosófica no haría sino romper el proceso del discurso, al que se supone inseparable del pensar. (…) La fuerza del pensar (…) consiste en resistir lo previamente pensado. El pensamiento fuerte exige valentía cívica» (Adorno 1993, págs. 13-14).

En su texto *interruqciones*, valeria flores propone un «ejercicio de ciencia ficción pedagógica feminista *queer* disidente», basado en la premisa epistemológica de que «las condiciones de posibilidad de lo posible se construyen, en primera instancia, corriendo los límites de los imaginarios culturales, siempre teniendo en cuenta que cada experiencia es situada en ciertas coordenadas históricas» (flores 2011). El vínculo dinámico entre etnografía crítica e intervención política puede pensarse como praxis filosófica de la investigación y retomarse para establecer una crítica política de la cultura en relación con una antipedagogía de (a)normalización:

> «De lo que se trata es de hacer lo que Geertz llama, por analogía con la medicina y el psicoanálisis, “inferencias clínicas”: empezar con una serie de significantes y buscar situarlos dentro de un marco de inteligibilidad» (Sánchez Durá 1996, pág. 30).

La *etno-grafía* es una tecnología investigativa que produce una primera conceptualización a partir de lo concreto, de lo dado (lo naturalizado). En la decisión sobre qué y cómo es lo concreto radica su potencia crítica, ya que, tradicionalmente, define políticamente lo uno en relación con una multiplicidad. Puede afirmarse, así, que, en un sentido crítico, la etnografía formula un relato político sobre el presente al conceptualizar un modo de observación del mundo como tensión entre experiencia y percepción (Rockwell 2009): «From Neutral Stance to Political Involvement», como afirman Andrea Fontana y James Frey (Denzin y Lincoln 2005). A su vez, la historicidad de ese relato político sobre el presente que produce genealógicamente la etnografía crítica subraya tanto su carácter de acontecimiento empírico como también la habitabilidad teórica y, por lo tanto, gnoseológica, que hace inteligible ese modo de observación del mundo como conocimiento socialmente disponible y como materialidad discursiva de las prácticas pedagógicas que lo legitiman como saber. De esta manera, la etnografía puede desnaturalizar (descanonizar) el absolutismo cientificista cuando se propone

la inter/transdisciplinariedad investigativa como reflexión crítica de/sobre la formulación de cánones disciplinares a la vez que de/sobre sus fronteras disciplinares en/desde la cultura académica. En este sentido, la potencia crítica de la etnografía – como articulación política entre observación, indagación, texto y ensayo – no solo retoma un registro académicamente validado de in/contradisciplinamiento analítico sino que puede hacerlo surcando un canal epistemológico que posibilita políticamente una pedagogía crítica de/desde la(s) diferencia(s) y, simultáneamente, una crítica pedagógica de/desde la diferenciabilidad ante sus encapsulamientos identitarios. Es decir que mientras la urdimbre institucional del conocimiento disponible como saber socialmente válido se sostiene aún en la inercia positivista del estatuto hipotético-deductivista en tensión complementaria (cómplice) con el estatuto inductivista del canon investigativo de las ciencias sociales y humanas, la etnografía permitiría, desde una posición crítica, renunciar a constituir uno de sus dispositivos pedagógicos de clasificación de sujetxs que se sostienen y legitiman gracias a proponerse como meta posible el hecho de encontrar una verdad neutral y fija a partir de postular una reversibilidad política entre objetividad y universalidad. De esta manera, la etnografía crítica y la crítica etnográfica implican renunciar a la objetivación metodológica de «casos empíricos de lo existente» y habilitan, en cambio, a potenciar una problematización política de lo que es y de lo que podría ser el mundo en cada momento histórico. La reflexión etnográfica como formulación de conocimiento es siempre una intervención política, se declare o no.

5.2 Reflexiones finales

> «El lenguaje educativo crítico que concebimos es aquel en el cual es vista la diferencia como una parte de la afirmación y de la observación, como una práctica crítica en la cual la posibilidad de la vida pública democrática se convierte en un referente central de la crítica y de la posibilidad» (Giroux y McLaren 1998, pág. 144).

> «El vínculo entre la cartografía y la micropolítica puede, a esta altura, tornarse más preciso. Una micropolítica minoritaria pretenderá, en vez de congelar las diferencias en paradigmas identitarios estancos, entrelazarlas hacia la mutación de la subjetividad serializada. Si la crisis no es solo política y económica, sino también una crisis de los modos de subjetivación, el estallido del orden ha de implotar la propia sujeción del sujeto que lo soporta y garante. Tal la pragmática de la revolución molecular» (Perlongher 2008, pág. 73).

Por su parte, la etnografía crítica hace políticamente posible analizar y discutir los sentidos culturales de la(s) diferencia(s) o, más aún, de los protocolos de diferenciación disputados entre la enseñanza y el aprendizaje de la(s) identidad(es), estableciendo una reflexión crítica contra las significaciones hegemónicas que configuran los marcos de inteligibilidad de experiencias y percepciones colectivas e individuales de corporalidades, genitalidades, géneros, sexos y sexualidades. Esta posibilidad crítica de la etnografía en articulación con la educación tiene como premisa el desarrollo de la relación pedagógica intergeneracional como un complejo proceso dialéctico entre enseñanza y aprendizaje de las identidades y las diferencias en condiciones institucionales históricamente específicas de desigualdad material en tanto sustancia de su equivalencia y/o su diferenciabilidad.

Desde esta perspectiva, este ensayo no se propone debatir metodológicamente o epistemológicamente una historia de las identidades para tomarlas como evidencias constitutivas de un presente etnográfico de la escolaridad, sino problematizar una historización de las condiciones bajo las cuales se pone de manifiesto un régimen de lenguaje que hace inteligible prácticas de subjetivación en tanto subjetividades cerradas entre cuerpo e individuo como registros empíricos de las experiencias y las percepciones de las identidades y las diferencias a través de la educación sexual. Tampoco intenta asistir a una antropología de los comportamientos sexo-genéricos a través de la escolaridad sino que intenta aportar a una crítica etnográfica que dimensione las condiciones bajo las cuales se hace visible un mapa de sociabilidad que regula modos de acción y relación social bajo una axiomática genitalista de lo que supondría un «desarrollo humano» tensionado por las clasificaciones de los géneros, los sexos y las sexualidades. No busca abonar a una sociología de las instituciones de la escolaridad que producen un sacrificio público de las diferencias sino problematizar las condiciones bajo las cuales cierta estructura institucional de base decimonónica, iluminista y primariamente subjetivadora conserva en pleno siglo XXI una autoridad pedagógica y clínica para trazar planos de (a)normalización de la ciudadanía a través de una complejidad de relaciones diferenciales de fuerza que definen las identidades disponibles. Tampoco pretende inscribirse en una psicología apostada en el vínculo entre intimidad, vida privada e inteligibilidad pública de la subjetividad sino, en todo caso, enfocar una exploración de las condiciones bajo las cuales la

preeminencia de las hermenéuticas «psi» estimula a través de una dinámica institucional a que la relación del «yo» consigo mismo constituya un «caso» identitario. Ni menos aún se aventura a una construcción pedagógica de la proximidad gnoseológica entre deseo y sujetx sino a (re)dimensionar el estudio sobre procesos, prácticas y modos de subjetivación bajo condiciones históricas específicas de escolarización de los saberes sobre corporalidades, géneros, sexos, genitalidades y sexualidades desde una imbricación entre activismo e investigación.

Fundamentalmente, el dispositivo crítico presentado se propone ofrecer un espejo a la observación desde el relato enmarcado de lo observado. Desde esta perspectiva se articuló, entonces, la propuesta reflexiva conjunta de exploración etnográfica e historiográfica críticas de experiencias, percepciones e inteligibilidades de géneros, sexos, genitalidades y sexualidades en el campo educativo. Así, la investigación etnográfica busca dimensionar y presentar (documentar) una cartografía de la ciudadanía trazada sobre los límites entre género(s), sexo(s), genitalidad(es) y sexualidad(es) que interpelan tanto los derechos y las normas que los regulan como así también las identidades subjetivas tensionadas entre la asimilación y la disidencia en/desde la escolaridad. Esta reflexión epistemológica enfoca la performatividad identitaria en la articulación entre conocimiento, saber, enseñanza, aprendizaje y escolaridad para historizar la educación sexual en relación con las disidencias políticas, las diferencias culturales y las desigualdades sociales que la tensionan.

Paisaje II
Teatro y performatividad

CAPÍTULO 6

Más allá de la representación: teatralidad y sustracción en *El carozo de invierno se llama primavera*

NICOLÁS PERRONE

6.1 Introducción

En *Un manifiesto menos* (1979), texto que Gilles Deleuze dedica exclusivamente al teatro, resuena como una constante el problema de la representación. El autor reflexiona, a partir del teatro de Carmelo Bene, sobre una modalidad de surgimiento de una teatralidad en la que la representación es subvertida por la experimentación. Este aspecto del hecho teatral tiene sus antecedentes más relevantes en las prácticas e investigaciones que desde Antonin Artaud en adelante, pasando por los aportes de Vsévolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, entre otros, han intentado encontrar la teatralidad en un desplazamiento de los mecanismos tradicionales y miméticos que tenían su origen en un respeto sagrado de la dramaturgia y en técnicas actorales usualmente naturalistas. Con las perspectivas aportadas por los mencionados maestros, el campo de lo teatral se abre hacia una construcción muy particular de la corporalidad. Ahora bien, como es sabido, a lo largo del s. XX, la cuestión de la representación se ha pensado en el marco de ciertas crisis ético políticas y estéticas, de las cuales surge con énfasis la pregunta por lo irrepresentable. En Deleuze, esta problemática adquiere, además,

la forma de una preocupación por articular un pensamiento de la diferencia. Por ello, resulta interesante comprender el modo en que el autor está pensando las posibilidades del teatro.

En el presente escrito, analizaremos el aporte que realiza Deleuze en *Un manifiesto menos* sobre la construcción de un tipo de teatralidad, enfocándonos en la noción de sustracción. Veremos que esta operación se mueve por una doble vía: la sustracción del texto y la del personaje; ambas materializan una sustracción más amplia, que es la de los elementos de poder de la escena. Frente a esto, dicha teatralidad aparece como experimentación; esto quiere decir que se ponen en funcionamiento una serie de mecanismos que quiebran la lógica tradicional mimética, en busca de dispositivos de mostración que den cuenta del movimiento y la variación continua. Para comprender mejor este aspecto, haremos alusión a la obra *El carozo de invierno se llama primavera* (2017), del elenco catamarqueño Los Constructores, para señalar la función de la operación de sustracción en un caso singular. Cabe aclarar que la persistencia de la operación sustractiva se puede ubicar en numerosas prácticas del teatro contemporáneo (sin que por ello signifique que sea una tendencia), pero en este texto pondremos el foco en las técnicas y modalidades que se ponen en juego en la mencionada obra, en tanto representa un trabajo reciente y poco estudiado. Esto incumbe al interés de pensar prácticas minoritarias, que no responden a las mismas lógicas de producción que otros montajes, ni se ubican en un circuito institucionalizado. Asimismo, la obra nos interesa en la medida en que transita por líneas de investigación y experimentación teatral, las cuales podemos poner en diálogo con prácticas similares en la región del oeste argentino, a modo de configurar una cartografía *ad hoc* de montajes teatrales que se alineen en una política de la experimentación (considerando, por supuesto, las peculiaridades de sus poéticas). Si bien este trabajo de cartografía teatral no es el tema del presente escrito, es necesario advertir que la obra en análisis se puede ubicar en una trama de montajes minoritarios. En esta constelación podríamos ver los trabajos de algunos grupos argentinos como Los Toritos (Mendoza), Ginevro-Gorosterrazú (Mendoza), Kamar (La Rioja), Gires escénica (La Rioja), Ob caenum (San Juan), entre otros, cuyas producciones permiten pensar esta trama de prácticas experimentales, minoritarias, y no abordadas suficientemente por los estudios teatrales de circulación institucional ni enmarcadas

en las lógicas molares de producción oficial, y cuyo ulterior desarrollo oficiaría como mapa donde sea dable articular los conceptos deleuzianos sobre el teatro.

6.2 Potencia de sustracción

En *Un manifiesto menos*, Deleuze afirma que el teatro debe ser entendido como una crítica. Esta comienza con la desvinculación de la triada autor-director-actor, lo cual implica que el teatro ya no puede ser entendido como la reproducción de un texto. Por lo tanto, hay que abordar la teatralidad como una producción de operaciones. Esto significa, en primer lugar, remitirla a un movimiento de sustracción. Es necesario sustraer algo de la obra para ponerla en un movimiento distinto al de la representación, hacer que la obra experimente y se halle en estado de devenir. Deleuze analiza el caso del teatro de Carmelo Bene, a partir del cual propone la categoría de sustracción como una alternativa a la representación, sin que por ello reduzca todo este problema (recurrente en su obra filosófica) a esa respuesta. Es claro que la multiplicidad de prácticas teatrales (sobre todo en las últimas décadas), plantean otras vías de análisis y, por ende, la necesidad de otros conceptos. Pero aquí pondremos el foco en la mencionada operación.

En el trabajo de Carmelo Bene sobre obras de William Shakespeare, por ejemplo, se ve que el director italiano elige una estrategia de amputación del texto como elemento estructurante. Por ello, la sustracción consiste en quitar ciertos elementos de la dramaturgia original (por ejemplo, algún personaje relevante o aquellos elementos referidos a figuras del Estado, como en *Ricardo III*), para generar una escritura novedosa de la escena, que no sea la reproducción de la palabra originaria. «*Que las palabras dejen de hacer "texto"*... Es un teatro-experimentación, que incluye más amor a Shakespeare que todos los comentarios sobre él» (Deleuze 2003, pág. 78). En este ejercicio, el director se vuelve un operador que desprende la teatralidad de la literatura y experimenta las posibilidades que esa amputación produzca.

Si lo pensamos en términos rancierianos, hablamos de producir un nuevo reparto de lo sensible, donde la obra experimenta otra organización de los tiempos, los espacios, las formas y lo que toma voz. «Las prácticas artísticas son "maneras de hacer" que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad» (Rancière 2014,

pág. 20). Desde este punto de vista, la operación de sustracción trabaja sobre un recorte de las posibilidades escénicas para configurar un plano donde las visibilidades aparecen como un dispositivo de mostración que desarma las formas tradicionales de la representación. Al mismo tiempo, permite que el reparto de lo sensible haga hablar a lo que no tenía voz. Hay algo del orden de lo irrepresentable que aparece como el reverso de la representación, cuando esta es abordada de manera crítica y no meramente negativa.

En Deleuze, la obra abandona el carácter de reproducción con vistas a volverse productiva. Ello constituye la operación de sustracción que mencionamos al principio. Cuando el filósofo habla de sustraer, se refiere a una amputación de los elementos de poder, esto es, todas las formas que funcionen de manera regularizante, en el sentido de una jerarquía sistemática que apunte a una lógica de la representación. De acuerdo con ello, el texto y el personaje son elementos que deben ser desplazados. La sustracción no implica una desaparición, sino una reconfiguración no orgánica (en el sentido de organización jerárquica), otra forma de repartir lo sensible. En rigor, lo que está diciendo el autor es que hay que introducir una operación de desajuste de las jerarquías, en virtud de producir una teatralidad que se singularice en la variación continua de sus elementos.

La problemática de la triada autor-director-actor implica un régimen de autoridad y jerarquías. Esta cuestión ya había sido incisivamente puesta sobre el tapete con las críticas que Artaud realiza al teatro y la autoridad del texto. «El diálogo, escrito y hablado, no es una cualidad específica de la escena» (Artaud 2008, pág. 32). De acuerdo con esto, él considera que el teatro ha quedado subordinado a la historia de la literatura y el lenguaje oral, olvidando su especificidad. Sin embargo, hay un lenguaje propio del teatro. «Tal lenguaje es todo aquello que ocupa la escena y que se manifiesta y expresa desde su materialidad en una escena dirigiéndose antes que nada a los sentidos, en lugar de hacerlo al espíritu, como el lenguaje oral» (Artaud 2008, pág. 33). Jacques Derrida retoma esos análisis para mostrar que la palabra contenida en la dramaturgia siempre ha operado como una instancia teológica, de remisión a una autoridad irrefutable, la del autor que determina el destino de la escena desde una trascendencia ajena a ella. «La escena es teológica en tanto que esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por el designio de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia» (Derrida 2012, pág. 324). El teatro queda,

así, preso de una lógica meramente reproductiva e ilustrativa de la palabra autorizada. Esto va en detrimento de la escritura; en este caso, de la escritura escénica, pues la instancia fono-logocéntrica subsume cualquier elemento a la representación del texto. La función del director en esta triada es, entonces, la de llevar a escena esa palabra autorizada; y la del actor, la de representarla a través de la mediación del director. Así, aparece el elemento del personaje como una figura dada de antemano confinada a la mera reproducción. Por ello, es que la propuesta artaudiana produce, según Derrida, una clausura de la representación, en la medida que desplaza la autoridad de la palabra en favor de la génesis de una escritura de la escena, donde ya no se reproduzca ni ilustre nada.

> «¿Cómo funcionarán entonces la palabra y la escritura? Volviéndose a hacer *gestos*: la intención *lógica* y discursiva quedaría reducida o subordinada, esa intención por la que la palabra asegura ordinariamente su transparencia racional y sutiliza su propio cuerpo en relación al sentido (...): al desconstituir lo diáfano, queda al desnudo la carne de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad» (Derrida 2012, pág. 328).

Esta preocupación es similar a la de Deleuze, a pesar de las diferencias entre ambos autores. A partir del análisis del teatro de Carmelo Bene, entiende que la representación de un texto, a manera de palabra autorizada, puede ser dejada de lado. Deleuze tiene muy presente el trabajo de Artaud y, como Derrida, también repara en las nuevas potencias que abre el desplazamiento de la palabra, en tanto significante hegemónico de la escena, hacia la materialidad; por ejemplo, de las sonoridades que hacen un uso minoritario de la lengua y desarman la estructura discursiva y estructurante del texto. Por ello, la puesta en escena como reproducción de la dramaturgia, constituida como *a priori* de autoridad, desaparece para favorecer una teatralidad consistente en intensidades y relaciones de variabilidad continua. Dicho de otra manera, la escena se vuelve experimental al poner en juego otras lógicas de construcción escénica.

De esta forma, se produce una reconfiguración de la teatralidad, donde los elementos constituyentes no vienen dados desde una afuera trascendente, desde una instancia ajena a la escena, sino que se suscitan, como proceso, en el mismo plano de composición que supone la obra. Esta se entiende como un movimiento, como un devenir donde las variaciones van haciendo emerger lo teatral como un efecto.

> «La pieza se confunde en primer lugar con la fabricación del personaje, su preparación, su nacimiento, sus balbuceos, sus variaciones, su desarrollo. Este teatro crítico es un teatro constituyente, la Crítica es una constitución. El hombre de teatro ya no es autor, actor o director. Es un operador. Por operación hay que comprender el movimiento de sustracción, de la amputación, pero ya recubierto por el otro movimiento, que hace nacer y proliferar algo inesperado, como en una prótesis» (Deleuze 2003, págs. 77-78).

Aquí se puede apreciar cómo el autor intenta abordar la teatralidad por fuera de la lógica reproductiva de la mímesis. La obra es pensada como un proceso, como un devenir. Para ello, la operación tiene que ser la de sustraer de ciertos elementos que antes funcionaban de manera institutiva del hecho teatral. En primer lugar, lo que hay que amputar es el texto. Cabe aclarar que dicha amputación no significa su desaparición, sino un desplazamiento de su función significante, o de poder, siguiendo la caracterización deleuziana. Esto produce, en consecuencia, una disolución del personaje y un corrimiento de la palabra hacia lo que Deleuze llama lengua minoritaria, esto es, un funcionamiento anómalo de la lengua, en el cual la estructura de poder constituyente de la misma es puesta en jaque. Por lo tanto, el sujeto de teatro se vuelve un operador. La función de autor, director o actor suscita un desplazamiento, dado por la experimentación que supone la escena. La obra no es un *érgon* acabado, es un movimiento de variación continua. En esta visión el personaje desaparece para dar lugar al devenir de esas variaciones; el actor, entonces, opera esa modulación. La función del director también se desplaza, para convertirse en un operador que facilita y no determina de manera constitutiva esa variabilidad; y el autor desaparece como instancia de poder que defina la representación, pues la palabra es un elemento más que entra en el agenciamiento de las demás materialidades que aparecen sobre la escena.

Asimismo, es interesante reparar en el hecho de que Deleuze considera que esta lógica de la sustracción es la que permite la irrupción de lo novedoso. Al extirpar los elementos de poder y poner en movimiento la obra como una maquinaria desajustada por la que circulan variaciones, es posible que esta se abra a lo inesperado. Lo que se habilita es una suerte de coeficiente de imprevisibilidad. Esto no quiere decir que la obra sea una indeterminación absoluta, sino que se produce un plano de composición en el que los elementos se conectan de tal manera que siempre están abiertos a fugarse hacia territorios diversos. Aquí nos interesa entender que lo que está

en juego es la corporalidad configurada como una serie de agenciamientos de heterogeneidades que dan lugar a posibilidades múltiples de producir la distribución de lo sensible. Un agenciamiento funciona como un modo de acoplar elementos y relaciones, como así también la posibilidad de desterritorializarlos (Deleuze y Guattari 2010). La obra, por lo tanto, se materializa como una experimentación, como un trabajo de agenciamiento de multiplicidades. «El personaje se hace uno con el agenciamiento escénico, colores, luces, gestos, palabras» (Deleuze 2003, pág. 80). Estas variedades de elementos constituyen la individuación del personaje, que resulta como el efecto de un movimiento de conexión entre las heterogeneidades que componen el plano de la obra. Por ello, según afirmamos más arriba, el teatro aparece como experimentación, pues entra en un movimiento continuo que pone en juego una serie de variaciones y procesos de composición y descomposición que ya no se hallan atados a la ilustración de un discurso.

Por otra parte, podemos pensar que el nuevo reparto trae como consecuencia un uso diferente de la lengua. Deleuze menciona que la operación de sustracción amputa el texto como lugar de referencia, como significante sobre el que se teje la trama de la obra en vistas a representarlo. Al carecer de referente, al ser el texto un elemento más dentro de las materialidades que suscita la teatralidad, la lengua aparece minorizada. La palabra deviene minoritaria: se separa del uso mayor, que es el uso del poder; el uso menor y mayor «no solo se distinguen por la talla, la escala o la dimensión, sino por la naturaleza del sistema de referencia considerado» (Deleuze y Guattari 2010, pág. 221). La palabra ya no funciona como elemento de dominio estructurante a partir del cual se organizan los demás. La palabra se desnormaliza. Lo minoritario es esa forma desnormalizada y desnormalizante. «Es en el mismo movimiento, que la lengua tiende a escapar al sistema de Poder que la estructura y la "acción" al sistema de Dominio o de Dominación que la organiza» (Deleuze 2003, pág. 90). Deleuze muestra que hay un uso mayoritario de la lengua, dado por un sistema de estabilidad que, en última instancia, se transforma en en uno de dominio. La posibilidad de aminorar ese sistema, es decir, de fugarlo hacia un uso menor, consiste en fisurar las formas constantes y homogéneas y establecer otras relaciones. De esta manera, el pensador señala que la lengua se pone en un estado de variación continua.

Al considerar el teatro como el lugar de la variación de la lengua se refuerza el hecho de que allí ya no puede haber personaje en el sentido tradicional, pues, la misma idea de personaje está inscripta en la lógica mayoritaria de la mismidad, la cual se despliega en un conflicto reconocible o familiar y en la trama como organizadora estructural; todo esto son formas del poder en el teatro, que suponen ciertos centramientos y esquivan la extrañeza. Para Deleuze, no obstante, uno se hace extranjero en la propia lengua, al ponerla en un movimiento continuo de variación, el cual no es otra cosa que borrar los aspectos molares y estructurantes de la lengua que antes configuraban la forma del cuerpo. La lengua se vuelve minoritaria en tanto produce cortes inesperados sobre lo habitual.

El gesto del actor, entonces, desarma la relación unidireccional significante/significado y genera otras formas de composición donde el movimiento se intensifica. Esto opera desde la inmanencia del plano que supone la obra, que se abre y desarrolla con ella. Respecto a esto, David Lapoujade afirma que «la lengua ya no se relaciona a cuerpos exteriores organizados, sino a las variaciones intensivas que pasan entre esos cuerpos o a los grados de potencia que envuelven» (Lapoujade 2016, pág. 224). En este sentido, el autor muestra que los cuerpos se desorganizan al tiempo que el lenguaje se desarticula o se desprende de su uso mayor. Por lo cual, podemos afirmar que la teatralidad se configura como una experimentación en la que se tiende hacia un cuerpo sin órganos, esto es, una forma no organizada desde la lógica molar de la identidad. Cuando Deleuze piensa la práctica del cuerpo sin órganos, lo hace para mostrar la desnormalización del organismo, que deja atrás los estratos que lo configuran en un orden de jerarquías. Esto es lo que acontece, también, al momento de componer teatralidades que desestratifican las formas corporales. Un cuerpo sin órganos, entonces, permite «experimentar las posibilidades que nos ofrece, buscar en él un lugar favorable, los eventuales movimientos de desterritorialización, las posibles líneas de fuga, experimentarlas, asegurar aquí y allá conjunciones de flujo, intentar segmento por segmento *continuuns* de intensidades» (Deleuze y Guattari 2010, págs. 165-166).

En definitiva, Deleuze deja en evidencia que la lengua en variación continua debe ser entendida desde un agenciamiento concreto y, por ello, inseparable de los cuerpos. La función de la dramaturgia

como una instancia previa y determinante de la escena queda desplazada en favor de un uso minoritario de la lengua y una operación de desarticulación de los cuerpos.

6.3 La teatralidad como experimentación

A partir de lo analizado, entendemos que la obra aparece como una experimentación. El ejercicio de sustracción amputa los elementos de poder y, en consecuencia, deshace las formas en que aparecen los cuerpos y la palabra. Así, se fisura la lógica representativa y se corre hacia el plano de la experiencia de variabilidad; una obra es experimental en tanto su lógica es la del devenir y del agenciamiento de multiplicidades. Se abre hacia la diferencia, se desterritorializan la identidad y sus formas. En tal medida, lo que se transforma son las condiciones de posibilidad de la experiencia. Este tipo de teatralidad aparece como experimentación en tanto se desplazan las formas reconocibles del *sensorium* y se amplía este último hacia un campo de novedad, en el cual los cuerpos se ponen en un movimiento extracotidiano.

En el montaje *El carozo de invierno se llama primavera* (2017) del elenco Los Constructores de Catamarca, nos encontramos con estas potencias experimentales de sustracción. Antes de entrar en este análisis, conviene enmarcar brevemente esta propuesta. La obra está dirigida por Marité Pompei y presenta a tres actores (Cristián Romero, Moisés Seleme, David Silva) y una actriz (Georgina Gaibiso) en escena, secundados por un músico (Carlos Gaibiso) que desde el fondo de la escena va componiendo sonoridades que entran en diálogo con el trabajo corporal y vocal de los actores. El trabajo está inspirado fragmentariamente en algunos versos del poeta proscripto Luis Franco (1898-1988), también catamarqueño. Estos textos sirven como fuente de inspiración y no como punto de anclaje del trabajo escénico, esto es, no se representan las palabras del poeta, sino que se componen cuerpos a partir de la imaginería que la poética sugiere. Es decir que palabra funciona como un foco afectivo desde el cual se producen acciones que van transformándose libremente a lo largo de la obra. La disposición del escenario se encuentra relativamente descentrada, dado que los espectadores rodean el espacio de trabajo de los *performers*, y estos no accionan respetando un frente «a la italiana», sino ocupando todos los espacios del plano, multiplicando los frentes. Al comienzo de la puesta, se observa a los artistas componiendo una figura grupal entorno a dos sillas y

operando pequeños gestos aberrantes que no indican un referente concreto. Luego desplazan esas sillas hacia el espacio de los espectadores y las dejan como dos lugares vacíos. Este movimiento genera una abolición de la distancia entre el espacio del espectador y el espacio de la acción escénica, pues de pronto la platea se fusiona con el escenario. También es, quizás, el único momento referencial de la obra, pues queda muy patente la aparición de lo ausente sobre lo que versa la propuesta; esto es, un hacer presente aquello que a partir de formas represivas es silenciado o exterminado. Desde allí la figura proscripta de Luis Franco cobra una relevancia particular, más allá de la imaginería inspiradora. A partir de aquí, asistimos a una serie de secuencias corporales, que juegan con elementos de utilería, improvisación, composición de acciones, matices vocales y sonidos producidos en una suerte de cartografía que no sigue una trama lineal en virtud de construir una historia. Lo que importa es el modo en que las acciones acontecen en la composición de una obra que está siempre en construcción y nunca acabada.

Como ya mencionamos, la obra permite ver en funcionamiento las operaciones deleuzianas de sustracción. Inicialmente, nos encontramos con un primer elemento amputado: el texto como discurso normalizante. Si bien se construye una dramaturgia a partir de versos de Luis Franco, estos aparecen de manera incompleta, al punto de ser, mayormente, palabras sueltas. Hay que destacar que la obra no pretende en ningún momento representar o ilustrar lo que esas palabras dicen. Ni siquiera se trata de un mero mostramiento de la poesía. Aquí la palabra se vuelve un elemento material. Son cuerpos sonoros. La elección de versos opera una doble torsión: la torsión que la poesía ejerce sobre el lenguaje, y la torsión que el uso fragmentario de versos opera sobre la dramaturgia y la escritura escénica, pues esta ya no se desprende de la primera como su ilustración. Nos encontramos ante una minoración de la lengua, en tanto es sustraída de su trama discursiva original y puesta en movimiento con el resto de acciones que van produciendo el devenir de cuerpos desorganizados. La palabra se emplea de modo que haga surgir una lengua otra, que es la propia de la escena y no la concatenación lógica de un discurso.

Por ejemplo, en una escena los *performers* pronuncian palabras como «hombre», «ciencia», «arte», «jungla», «patria», «revolución». Esto acontece recién a los 25 minutos de desarrollo. Antes, los actores juegan con balbuceos constantes y sonidos ininteligibles,

superpuestos a otras sonoridades generadas por la música en vivo. Las palabras, seguidamente, aparecen en un entramado de tonalidades vocales, altas y bajas, y de repeticiones separadas por silencios que cobran un espesor propio. En las repeticiones se empiezan a superponer las voces de los actores incrementando la velocidad paulatinamente, deteniéndola por momentos, al tiempo que los cuerpos empiezan a verse afectados en sus movimientos, atravesados por vibraciones que hacen que la corporalidad se desarticule junto con la palabra. Esto forja un conjunto de imágenes corporales y sonoras que forjan un tejido compuesto por desplazamientos en el espacio, palabras, velocidades, lentitudes, tonalidades de los músculos, matices vocales (suaves, agudos o aberrantes), repeticiones y yuxtaposiciones.

Así como Derrida muestra la expulsión del Dios de la escena cuando analiza la propuesta artaudiana y su consecuente clausura de la representación, podemos ver que en Deleuze esa operación acontece en el ejercicio sustractivo. En la obra *El carozo de invierno se llama primavera* observamos que el trabajo con la palabra destrona esa instancia teológica del texto, en la cual se suele materializar la hegemonía fono-logocéntrica. Desde el punto de vista deleuziano, la minoración de la lengua, en este caso efectuada mediante versos deshilvanados, balbuceos y vocalizaciones, genera una dislocación del poder que configura la escena. El texto no discurre. Lo que se desenvuelve son imágenes sonoras asignificantes que permiten correr la lengua de su uso mayor. Habíamos mencionado al principio de este escrito que uno de los elementos de poder más definitorios se halla en la triada autor-director-actor. Ahora podemos entender que dicha triada se desmiembra, pues el autor ya no es una autoridad fantasmática que define la escena desde afuera. La dirección no consiste en traducir la intencionalidad del texto en indicaciones que conduzcan a su ilustración ni en imponer una idea, aunque sea particular, sobre lo que debe ser la puesta en escena. Y el actor ya no se limita a ser un intérprete de tales autoridades. En la obra analizada, además, contribuye al quiebre de esta triada de jerarquías, el hecho de que desde el inicio el trabajo se compone de manera colectiva. Hay una horizontalidad en la labor, que permite pensar la obra simplemente como un gran laboratorio de experimentación con cuerpos e imágenes.

Por otra parte, se produce una segunda sustracción: las figuras de los personajes. Si bien hay tres actores y una actriz en escena,

no hay ningún personaje en el sentido clásico y psicológico del término. El trabajo corporal y vocal de los *performers* se desplaza hacia una experimentación con sonoridades, balbuceos, palabras, discursos que intentan articularse y son siempre interrumpidos. Aquí es posible remitir el trabajo a una clara influencia de la perspectiva grotowskiana del trabajo sobre el cuerpo y los resonadores, apreciables en obras como *Akropolis* (1964) o *El príncipe constante* (1965), que el maestro polaco puso en escena. Asimismo, se ve un influjo de la ingeniería meyerholdiana en el trabajo de los cuerpos. Como en la composición biomecánica que propone Meyerhold, aquí los actores trabajan sobre la creación de formas plásticas a partir del movimiento, el ritmo y las secuencias físicas. De esta manera, el personaje es amputado en tanto vehículo que exprese lo que el discurso dice, y se produce un desplazamiento hacia el movimiento puro y la transformación de la escena en un mecanismo que solo muestra variaciones. La obra funciona como un dispositivo de visibilidad en la que se tejen las imágenes, los sonidos, las palabras y los cuerpos en una trama que no es ya la de la representación. Esto produce una teatralidad singular que bien podríamos decir que es del orden de la variación y la intensidad, tal como analiza Deleuze. No hay personajes, sino cuerpos que se van fabricando en escena.

Los cuerpos se producen de manera desorganizada y asignificante; desde el empleo de gestos aberrantes, hasta las vibraciones físicas generadas a partir diversas zonas de intensidad, pasando por el agenciamiento de esos cuerpos con los demás elementos escénicos. En este sentido, se producen cuerpos sin órganos. El orden de las jerarquías queda abolido por cuanto los cuerpos se mueven de manera extracotidiana. Al no estar atados a la constitución de un personaje, ni a la representación del sentido de la palabra, la actuación se desplaza hacia la operación de producir corporalidades como materias intensivas. Como aporta Alain Beaulieu, el cuerpo sin órganos «se capta cualitativamente como algo compuesto por diversas zonas de intensidad generadas por una red de fuerzas invisibles que activan las diferentes regiones del cuerpo» (Beaulieu 2012, pág. 45). Lo que mueve son esas fuerzas que, en ocasiones, dependen simplemente del desplazamiento en el espacio, en otras del empleo de diversos niveles de velocidad y lentitud, y en algunas más de vibraciones nacidas de diversos centros del cuerpo: la cabeza, los brazos, las manos, el torso. Esto produce la desorganización del organismo que Deleuze refiere con el cuerpo sin órganos. Dicho de

otra manera, se producen cuerpos desnormalizados, movidos desde órganos provisorios, transformándose con cada acción en una forma nueva e inaprensible.

La obra, recapitulando, visibiliza operaciones sustractivas. Como dijimos, el texto no es el de una dramaturgia propiamente teatral, entendiendo por esto un texto construido específicamente para ser representado. La sustitución del texto teatral por versos fragmentarios esgrime un primer ejercicio de desterritorialización, y habilita una potencia de constitución de la escena en tanto intensidad. La sustracción de aquel tipo de escritura da lugar al nacimiento de un texto otro, de una lengua minoritaria que surge como un efecto del trabajo de desarticulación del habla que realizan los actores. Los no personajes están siempre atragantados por las palabras y su corporalidad desnaturalizada. Durante toda la obra prima el balbuceo y los sonidos ininteligibles, que ocasionalmente dejan oír palabras articuladas: los versos del poeta proscripto que han sido ahogados en los propios cuerpos de los actores. Las palabras se transforman en un afuera que se pliega sobre los cuerpos, y el acoplamiento de ambos esboza un plano de intensidades que hacen de la lengua un uso minoritario. Este ejercicio es interesante por cuanto deja en evidencia que el problema de lo irrepresentable se da cita en las modalidades de visibilidad que proponen las corporalidades de la escena. Aparece algo nuevo, afecciones que no estaban contenidas en una idea apriorística porque son lo irrepresentable mismo. La teatralidad misma funciona como un dispositivo de mostración, donde la representación no tiene que ver con la identidad, con la ilustración de lugares reconocibles, sino con la proliferación de formas anómalas que dejan entrever un sustrato de lo irrepresentable que aparece en la forma de lo novedoso.

Aquí la teatralidad emerge como un plano de composición en el que las palabras son fragmentos aislados, cuyo funcionamiento está determinado por el modo de conexión con los demás operadores escénicos: cuerpos, luz, sonido, distribución del espacio, vestuario, etcétera. Algunas palabras que pronuncian los actores, en el caso de ciertas escenas, son repetidas por los otros, al tiempo que son grabadas y reproducidas inmediatamente por un *looper* (operado por el músico en vivo) que las distorsiona en su repetición. Los cuerpos, por su parte, se mueven siempre de manera dislocada, explorando algún punto de intensidad que los ponga en movimiento. Los gestos circulan desde lo aberrante hasta lo grotesco, devienen

en tránsitos de no reconocimiento. Al no haber un desarrollo de la trama, se asiste a un devenir o una composición que experimenta una temporalidad particular de la obra. El tiempo no está circunscripto a desarrollar una trama o historia, sino que funciona como mera duración e intensificación, como una puesta en circulación de las relaciones de velocidad y lentitud.

La propuesta escénica, entonces, produce la teatralidad como un plano de composición en el que se da cita una nueva redistribución de lo sensible. Según Rancière, un reparto de lo sensible implica un sistema de evidencias que dan cuenta de cómo se organiza lo visible y lo invisible, lo que puede y no tomar voz; en definitiva, un recorte en el cual los lugares son ocupados de manera tal que otros espacios quedan excluidos. En el caso de esta obra, el trabajo sobre la corporalidad y las operaciones de sustracción se orientan a producir un dispositivo de mostración en el que el reparto de lo sensible da cabida a otras formas de existencia que no son las de la representación, sino la de cuerpos irrepresentables. Por lo tanto, su politicidad radica en hacer de la escena un lugar donde lo común se redistribuye de manera tal que las estructuras de poder de la identidad quedan desplazadas. Si la obra trabaja con versos de un poeta proscripto durante la dictadura, esto contribuye a producir un reparto de lo sensible donde se hace visible o se les otorga voz a figuras de la ausencia, pero no ya dependiendo de la trama discursiva para hacerlo, sino utilizando la palabra como una materialidad más que deja entrever, en corporalidades del ahogo, aquello que resultaba irrepresentable en el discurso o que, en todo caso, se encontraba reducido a una representación del significante.

El trabajo dramatúrgico corporal, a partir de los versos de Luis Franco, hace aparecer el fantasma de la memoria y de lo irrepresentable de la dictadura argentina; pero su abordaje, como explicamos, se da en la forma de cuerpos atragantados y carentes de referencias identificables. Por ello, la labor es, más bien, de imágenes que muestran la afección de cuerpos en los que algo se asfixia; en esta medida no encontramos una referencia histórica concreta, por lo cual el espectro de la dictadura es también el de la actualidad de cuerpos deshechos, silenciados o ausentes. El trabajo es un claro indicio de cómo la modernidad artística puede tomar el problema de la representación no como la mera prohibición de representar, sino a través del planteamiento de cuáles son los medios para representar. Y en ese sentido, lo que la obra pone sobre la superficie es

que ella es, en sí misma, un dispositivo de mostración a través de medios no semejantes, separándose de la mímesis tradicional. Por lo tanto, la elección de la poética funciona como una estrategia para construir una trama de imágenes, sonoridades y cuerpos, sacados de su registro original, y puestos en circulación y diálogo dentro del acontecimiento escénico.

Como habíamos señalado al comienzo, recordando el texto deleuziano, la obra ya no se confunde con un producto acabado, sino con un proceso preparatorio que hace germinar cuerpos. No hay personajes dados de antemano que se pongan *sobre* la escena, sino la fabricación de personajes *durante* la escena; más estrictamente habría que decir que sobrevienen cuerpos en devenir y la teatralidad aparece como ese acontecimiento en el que se entraman las materialidades escénicas y producen un cuerpo sin órganos, esto es, un reparto no jerárquico de los aspectos sensibles de la obra. La operación de sustracción, en consecuencia, muestra la teatralidad como proceso de experimentación sobre las posibilidades de esos cuerpos.

6.4 Conclusión

El teatro, desde el punto de vista de Deleuze, adquiere nuevas potencias cuando confía sus procedimientos a un ejercicio de sustracción. Esta operación consiste en amputar los elementos de poder de la escena, lo cual implica un desplazamiento de las funciones del autor, director y actor. Todos se vuelven operadores en favor de la construcción de un plano de composición que privilegie las variaciones. Como vimos, la sustracción implica una doble vía de desplazamiento: por un lado, el texto como instancia que determina la representación, y por otro, el personaje como figura de identidad. Todo ello especifica un teatro de variaciones donde los cuerpos configuran agenciamientos con todos los elementos propios de la escena. Así, las jerarquías de la lógica de la representación se desarticulan y se da lugar a la teatralidad como acontecimiento. De esta manera, una obra puede reconfigurar el espacio de lo sensible y producir dispositivos de mostración que hagan visibles otras posibilidades de la experiencia. De allí que la teatralidad se puede comprender como experimentación.

La propuesta del elenco Los Constructores indaga por esas otras formas de visibilidad. La vía de acceso a ellas es la sustracción de

los elementos mayores o de poder que, en este caso, son, principalmente, el texto como discurso a ser representado, por medio del uso fragmentario de la poesía, y los personajes como identidades que ilustran ese discurso, a través de la gestación de cuerpos desnormalizados. Por lo tanto, las políticas del cuerpo se definen a partir de la potencia de sustracción que pone en movimiento la teatralidad.

CAPÍTULO 7

Inflexiones críticas en el teatro de Mendoza, el caso de *Famélica*

MARINA SARALE

Este trabajo se inscribe en una investigación mayor sobre teatro contemporáneo de la ciudad de Mendoza. Muestra, por un lado, los desplazamientos producidos, en términos ideológicos, de creación y producción, dentro de lo que se conoce como teatro independiente y, por el otro, reflexiona sobre los alcances de tales movimientos al interior del mismo. En este escrito, realizamos un comentario sobre una obra estrenada en el año 2010, que se ajusta a lo que Dubatti (2007), denomina «el canon de la multiplicidad», al tomar influencias extrateatrales, al margen de los grandes discursos de la representación asociados al teatro. La distancia histórica, aunque breve, nos permite ejercitar una reflexión crítica que contiene el desplazamiento mencionado y la consecuente apertura hacia otros universos temáticos, los que se ligan lo sensible y a lo micropolítico. Sin embargo, al mismo tiempo, podemos observar cómo se «siguen reproduciendo» prejuicios, agravios o estereotipos negativos, mediados por ciertos estándares del humor, como el *gag*. La idea no es provocar un juicio de valor, sino comprender en el contexto y mostrar las contradicciones y las tensiones que nos atraviesan a la hora de una creación que intenta o ensaya cierta novedad, respecto del *status quo*.

En la última década, la actividad teatral de la ciudad de Mendoza desarrolló contenidos escénicos que toman distancia de los modos

de creación y producción, atados a la tradición del grupo de teatro independiente.[1] Esto trae como consecuencia variaciones críticas en torno a los modos de creación y, más específicamente, a los abordajes temáticos que presentan las obras. Las mismas dejan de tener una pretensión didáctica o «mensajista» coherente con el proyecto socialista, de las primeras épocas de lo Independiente, y tiene lugar un abordaje micropolítico en términos temáticos y organizativos. Es decir, cambian las condiciones de producción al concretarse el pasaje del grupo al elenco concertado y simultánemanete se reconfigura la relación con el texto dramático, el cual tiene otra relación con lo escénico, en tanto surge de procesos de improvisación, o bien puede estar pre-escrito y ser adaptado o también, devenir un apunte o guión técnico, posterior a la escenificación. Estas condiciones, estos modos de trabajo, admiten la emergencia de lo sensible, ligada a la performatividad y a la autoficción mediados por quien ocupa el lugar de dirección y dramaturgia.

En el caso de *Famélica*, de Manuel García Migani, podemos observar, por un lado, la singularidad de un proceso creativo, que pone en juego dicha experimentación a través de la improvisación y la articulación entre dramaturgia y dirección, y por el otro, la evidencia de los límites o excesos a los que se puede llegar, pese a que cambien los modos de relación y de producción.

Si nos remitimos brevemente a la historia del teatro independiente en Mendoza, vemos que este se conforma vinculado a instituciones del Estado, organismos gubernamentales y educativos. Su condición de independiente, en primera instancia se debe mayormente a la premisa de la libertad creativa en cuanto a temas y estilos. Luego, a medida que se institucionaliza, adquiere otras características que lo configuran y caracterizan como tal: la organización grupal, la conciencia ética, la figura del director-maestro que ordena, organiza y «disciplina» al grupo en este quehacer y el repertorio culto. Esta forma de producción, vertical y jerárquica, se consolida y repite a lo largo de las décadas, con variaciones que no alteran su estructura nuclear. Tal configuración genera un sentido de pertenencia, una técnica de actuación particulares, las cuales se legitiman con el correr

[1] Este último, se consolida, en la ciudad de Mendoza, a mediados de la década del 1950 a través de una estructura jerárquica y textocéntrica y tiene por objetivo ofrecer un teatro de arte, nacional y universal de alta calidad, para educar el gusto de los espectadores y transmitirles conciencia social.

del tiempo en torno de la figura de dicho director-maestro.[2] Podemos decir, también, que la vocación por ofrecer un teatro «serio» como garantía de calidad artística, mantiene una estructura centrada en el texto dramático. En la década del noventa, es posible identificar un giro que centra la atención sobre el cuerpo, a través del «entrenamiento del actor», mediante técnicas provenientes principalmente de Europa, entre ellas la Antropología teatral. La recepción de dichas técnicas pone el acento en el entrenamiento físico del cuerpo, en muchos casos entendido como *trainning*. Esto supone adquirir resistencia, rendimiento, flexibilidad, etcétera, a fin de alcanzar un estado creativo que garantice dicha calidad artística.[3]

Hacia finales de la década de 1990, se crea el Instituto Nacional del Teatro y con él se producen una serie de renovaciones que tienen efectos variados dentro de la actividad (adquisición de recintos teatrales, subsidios y becas de formación, publicaciones, etcétera). También surgen, con cierto aval institucional, los denominados «elencos concertados»,[4] que son formas alternativas de agrupamiento para producir obras por fuera del tradicional grupo estable. Esta forma de organización, supone compartir proyectos a largo plazo, pero sin conformar un estable, sin reproducir sus lógicas. El punto de reunión suele ser el proyecto en sí, más que la adhesión a una estética o técnica particular, de manera que en los elencos concertados confluyen personas con trayectos de formación diversos por lo que cambia la manera de producir lo que impacta en la faz artística de las obras. La evidencia de esta novedad se observa en las formas de escritura que antes mencionamos, en la indagación de otros regímenes de visibilidad, alteración de los esquemas dramáticos clásicos, para dar paso a materiales a partir de autoficciones, de teatralidades subrayadas y performatividades que provocan una emergencia de lo sensible, pues pone en entredicho el canon representacional que abona en el Teatro Independiente tradicional, en su

[2] La figura del director-maestro es mayormente ocupada por varones.

[3] Al momento de esta publicación estamos trabajando sobre los detalles de este giro en nuestra beca posdoctoral, otorgada por CONICET: «De la ética stanislavskiana a la antropología teatral: el giro representacional en la década del noventa en Mendoza».

[4] Si bien es posible registrar agrupaciones eventuales en varios momentos de la historia del teatro independiente de la ciudad de Mendoza, con la ley del Instituto Nacional del Teatro, se reconoce esta actividad con la posibilidad de acceder a subsidios de creación. Por este motivo, esta forma de producción prolifera y con el tiempo se legitima dentro del campo.

condición textocéntrica. A finales de la primera década del 2000, se afianza este modo de producción y creación y alcanza legitimidad en el medio.

La obra *Famélica*, se estrena en 2010 y se inscribe en la modalidad del elenco concertado. A partir de improvisaciones[5] y de pautas propuestas por el autor-director[6] se crea la estructura y el texto de la obra. Esta forma de trabajo no pre-escrita, pero sí pautada, impone un gesto que tensiona con la idea de representación considerada un segundo momento de texto, por desplazamiento o sustitución. La representación, en cambio, comprendida como realización escénica (Fischer-Lichte 2011), implica un proceso de corporización, un estar-siendo, una copresencia en una tempo-espacialidad. De manera que dicha realización opera en el transitivo y por lo tanto resulta performativa, en la medida que (va) crea(ndo) la realidad que enuncia. En tal sentido, asistimos «al desplazamiento de la obra como objeto a la obra como acción» (Garbatzky 2013, pág. 13) y acontecimiento.

Para comentar la obra, vamos a trabajar entre «el archivo y el repertorio» (Taylor 2012), es decir, utilizaremos el texto, un registro audiovisual y un registro personal, luego de haber visto la obras en varias oportunidades. Para advertir cómo a través de ciertos gestos e irrupciones se pueden observar fisuras en las prácticas teatrales, que ponen en cuestión el orden y la regulación de las mismas, a la luz del giro performativo (Fischer Lichte 2006).

Como tópico disparador, la obra trabaja en un primer nivel sobre un tópico clásico: las relaciones de pareja fallidas, pero también, en un segundo nivel incluye el tema de la dieta, al que hace alusión el título. De manera que desde el inicio se manifiesta el tema de la alimentación, a partir de que una de las protagonistas realiza una dieta y eso la conduce, como consecuencia a un estado alucinatorio. Un tercer nivel es la escritura del guión de Gimena sobre su vecina, que parece mostrarse en distintas versiones a lo largo del desarrollo de la pieza.

[5] Para García Migani, la improvisación consiste en una intervención externa que se produce al momento de intentar capturar lo que el cuerpo y la voz del actor/actriz está generando en ese momento. En alguna medida se trata de dejar de lado la improvisación de ideas y buscar otras formas de estar presentes en escena.

[6] Cabe decir que cada vez es más frecuente la figura del dramaturgista en este tipo de procesos creativos, que trabajan a la par del/ director/a.

> Hola
>
> estoy
>
> F A M É L I C A
>
> no comí en dos días.
>
> Estoy en el medio de una dieta increíblemente estricta. No sé cómo llegué a esto.
>
> Dos días sin comer. Previo a eso, tres, solo líquido. Anteriormente solo verduras crudas. Antes, solo cocidas.
>
> El comienzo, un día de arroz integral.
>
> Llevo quince días mareada, siento que floto. Me cuesta recordar algunas cosas y otras las recuerdo demasiado.
>
> *Luz en una ventana.*
>
> Esa no soy yo. Esa es Gimena. Vive arriba, es mi vecina. Tiene veinticinco años. Es de Piscis. Estudia cine. Ahora mismo va a salir con su mochila. Se está yendo a fijar los resultados de un concurso. Si gana, van a financiarle una historia en la que viene trabajando.
>
> Estoy F A M É L I C A. No comí en dos días.[7]

El autor parte de la siguiente premisa: «alguien te cuenta cosas y esas cosas pasan».[8] Así comienza esta historia que muestra la vida hogareña de dos mujeres, dos subjetividades contándose una a la otra. En la cita se advierte la manera en que el autor organiza visualmente el texto con espacios y tamaños de las letras que indican la acción, volumen, pausa, etcétera, es decir, se observa la performatividad desde la lectura.

El texto con el que contamos es una versión provisoria, tal vez la última. Es común en estos procesos creativos, que se construyen junto a los actores y actrices, que los textos se ajusten sin alterar lo central de la propuesta. El texto es coherente con el registro audiovisual que tenemos a disposición, aunque presenta modificaciones porque está pensado para y desde la puesta en escena. Cabe destacar del texto la capacidad performativa de la escritura que, a partir de la disposición espacial del mismo, indica acciones, modos de decir. En la puesta, el primer parlamento se enuncia a través de un micrófono, en apagón. Angélica habla desde una extraescena y su voz está mediada por altavoces, lo cual produce una suerte de extrañamiento, como si esa mediación se interpusiera entre su presencia y la de los espectadores. La escuchamos «famélica» mientras vemos en acción la llegada de Gimena.

[7] García Migani, Manuel (s/f.), *Famélica.* Material cedido por el autor.
[8] Comunicación personal, 25 de enero de 2017.

La obra comienza y termina igual, es decir, desde el inicio Angélica anuncia que Gimena va a morir y Gimena efectivamente muere. A través de recursos vinculados al cine: cuadros y escenas que se repiten pero cambian, la voz mediada por un micrófono que cumple la función de ser una voz de la conciencia o la de un narrador testigo. La trama, tanto en el texto como en la puesta, requiere ser reconstruida por el lector/ espectador, porque lo que vemos son cuadros, episodios que luego se reiteran y en cada reiteración provocan un aumento de la tensión. Hay, además, escenas que adquieren un registro de ensueño.

La puesta establece convenciones claras y juegos escénicos de estructura reconocible pese a los desvíos o repeticiones que propone. Las historias de las dos mujeres se cruzan entre realidad y ficción. Entre lo que son y lo que la otra piensa que cada una es. Ambas, crean un imaginario de la otra. Angélica es en gran parte narradora de la vida de Gimena, cada vez que se refiere a ella desde el relato lo hace con un micrófono, por lo que su voz amplificada por parlantes rompe cualquier atisbo de realismo y muestra al público un código que impone cierta distancia al producir una mediación–interrupción evidente de la acción. En ese doble recurso se asienta el juego dramático de la obra. En alguna medida, la voz amplificada evoca la figura de l(a) narrador(a) testigo. Desde este lugar, esta narradora crea suspenso y otorga ritmo al relato. A esto se suman las variaciones lumínicas que señalan los cambios de foco de la acción. Para Pavis (2016, pág. 216) en el teatro contemporáneo, se rompe la jerarquía entre narración y acción escénica: «El mismo performer pasa sin avisar de un papel de narrador-comentador al de personaje». Esta situación coloca al espectador en un rol activo en la medida que se ve sorprendido o descolocado al producirse estas interrupciones o cambios en la acción.

Como ya mencionamos, la obra es episódica, la historia se construye a través de reiteraciones que podemos comprender como iteraciones en la medida que cada repetición evidencia variaciones. En ella, se cumple la premisa que señala Hans-Thies Lehmann cuando describe aquellas piezas que no se configuran en un territorio homogéneo ni estable y donde el espectador advierte que «el procedimiento de *montaje escénico* provoca una percepción que recuerda el *trabajo del montaje cinematográfico*» (Lehmann 2013, pág. 288). Esto nos permite asociarla con el recurso del *flashback*, no en el uso

canónico que hace el teatro de él – como una rememoración onírica – , sino el del cine, por la cualidad del ritmo y cierta operación vinculada a esta idea de montaje.

Famélica, en tono de comedia, muestra el guión de Gimena en sus variaciones a través de las acciones ejecutadas por Angélica, dado que ella narra y habilita la acción que luego se (re)crea para relatar la vida de su nueva vecina. Incluso, en algunos momentos que recrean situaciones entre Gimena y su novio, Angélica deviene espectadora y narradora. Entre estos dos modos de vincularse-espiarse, algunas escenas se repiten y en cada repetición varían, hasta producir un extrañamiento que toma la dimensión de una pesadilla que llega a lo siniestro. Hay una secuencia particular que involucra a Angélica en su relación fallida con su novio cordobés, al que conoce vía *mail*, que toca, en cada reiteración, algunos límites desde el humor, que resultan problemáticos porque reproducen lógicas de comicidad que subrayan estereotipos, que validan la burla o incluso la injuria.

Si tomamos en cuenta que la obra se realiza en el momento que identificamos cierto giro representacional en la ciudad de Mendoza, podemos ver con claridad cómo por un lado se ponen en escena ciertos desvíos en cuanto a temas y recursos escénicos y estéticos, por el otro, se preservan matrices del humor tradicional, masificados por los medios de comunicación, que demuestran que la inflexión a la que hacemos referencia se produce pero con limitaciones y problemas.

Al surgir el imperativo de la dieta, cobra visibilidad el cuerpo no hegemónico de Angélica que se somete a este régimen alimenticio extremo y si bien la obra, a partir de este motivo y de la alucinación que esta condición le provoca al personaje, sale de la clave realista y se desordena el tiempo de la historia, se puede ver que dentro del estado de flotamiento, se recae en recursos de comicidad sobre estas corporalidades, a partir del uso de *gags* u otros recursos de comicidad que la convierten en objeto de chiste. Es decir, mientras se visibiliza cierta diversidad – corporal, temática – en la escena local, por fuera de las lógicas del *trainnig*, al mismo tiempo se produce una hipervisibilización de lo no-hegemónico, al hacer humor con la condición corporal. Señalar esta tensión, nos parece pertinente porque nos permite repensar, al tomar distancia, cómo a pesar de que queramos corrernos de ciertos lugares y contar otras historias, otros cuerpos, otros gestos, volvemos a repetir en los textos, patrones propios de la cultura *maistream* a través de recursos teatrales que

los subrayan. Esto nos permite preguntarnos hasta qué punto hemos o estamos deconstruyendo los recursos y las técnicas con las que creamos escenas.

Podemos decir, que la obra al no evidenciar un posicionamiento respecto del tema, se vale de los recursos estructurales de alucinación y de la escritura del guión, que en alguna medida la exime de posicionarse y, simplemente, deja expuesta la contradicción en la escena. Más allá de dicha contrariedad, nos parece interesante cuando, deliberadamente o no, una obra teatral o una pieza artística nos generan cuestionamientos éticos y nos instan a rever y repensar nuestras prácticas y consumos culturales. Asimismo, la decisión de poner en juego y darle visibilidad a la diversidad de cuerpos y subjetividades, desde nuestro punto de vista, resultan interpelados los propios regímenes de visibilidad del teatro.

Este encuentro que comienza y termina con algo muy concreto como es la muerte de Gimena al caer de las escaleras, sin embargo nos introduce en un universo donde la ficción permite tocar lugares sensibles en el marco de una comedia, más allá de los señalamientos que hemos mencionado. La trama es simple, pero se complejiza por el (des)orden de las escenas y una lógica que está más próxima al cine que al teatro. La suma de sospechas y suposiciones muestra el imaginario que ambos personajes crean sobre la otra. Por medio de la convención doble: por un lado, desde el estado de flotamiento que siente Angélica y, por el otro, desde el guión cinematográfico, se vale de la comedia como género, pero en múltiples variables y al mismo tiempo toca zonas sensibles en un narrar-se así mismas y a la otra en el desamor y el deseo.

Por último, la consideración de que «lo corporal es político» resulta interesante para pensar esta obra, porque aporta herramientas para identificar un gesto micropolítico que pone en cuestión la visibilidad de «cuerpos sin patrones» dentro de una actividad regulada como es el teatro, aunque lo haga en un doble sentido: visibilizar lo invisible y por momentos hipervisibilizarlo a través de gestos injuriosos. Esta contradicción, evidente, nos permite realizar una reflexión a partir de observar, que los cambios en las prácticas artísticas no siempre son radicales o completos, que si bien esta obra, como otras de la misma época, muestran marcas diferenciales respecto del Teatro Independiente tradicional, porque cambian las lógicas internas de producción grupal y de creación, sin embargo,

al no cuestionar las técnicas o recursos propios del teatro más convencional, reinscriben modelos y prácticas culturales que validan ciertas hegemonías.

CAPÍTULO 8

Escribir *Los Rubiecitos*[*] en Buenos Aires

LAURA DERPIC BURGOS

Escribo este artículo desde La Paz, Bolivia, donde hace unas semanas volví a residir, en medio de la pandemia. Escribir *Los Rubiecitos* en Buenos Aires, me ha permitido aceptarme a mí misma, entender mi bolivianidad, o la construcción que de ella quise hacer, y abrazarla, parafraseando a Pierre Bourdieu, cuando cita a Yvette Delsaut en el libro *Pierre Bourdieu en Argelia. Imágenes del desarraigo* (Bourdieu 2011). Gracias a todas aquellas personas bolivianas residentes en Buenos Aires que se apropiaron de esta obra y la hicieron suya, por el pasado compartido y por haber aprendido a leer con *Alma*

[*] Ficha Técnica *Los Rubiecitos*. Dramaturgia y dirección: Laura Derpic. Actúan: Franz Baltazar, Eva Jarriau, Fernando Viñas/Agustín Scalise, Miguel Ángel Vigna, Fernando García Cormick/Pablo Ragoni. Diseño y realización de escenografía: Esteban Siderakis. Diseño de ilustraciones: Sonia Basch. Diseño de luces: Rocío Caliri. Música original: Esteban Sebastiani - Antonio Zimmerman. Diseño y realización de vestuario: Florencia López. Asistencia de dirección y producción: Martina Estelí García. Producción: MARTE Matienzo Artes Escénicas. Obra de teatro declarada de interés cultural por el Ministerio de Culturas de Bolivia (2016). Mejor texto teatral, Premio Plurinacional Eduardo Abaroa 2015 y publicada en el marco del Festival Internacional de Teatro de La Paz (FITAZ) (Bolivia, 2016). El espectáculo se estrenó en Buenos Aires, en septiembre de 2014 en Club Cultural Matienzo. Ese mismo año, formó parte de la programación del Festival Escena y del I Festival de Cultura Autogestiva FCA. Realizó una segunda temporada en septiembre de 2015 en Club Cultural Matienzo. En 2016 realizó una gira en las ciudades de Santa Cruz, Cochabamba, La Paz y Oruro en Bolivia y realizó una función en el Teatro Xirgu-Espacio UNTREF de la ciudad de Buenos Aires

de niño. Muchas gracias también a todxs lxs amigxs porteñxs que fueron parte y cómplices de este proyecto, en especial al colectivo MARTE y al Club Cultural Matienzo.

8.1 Vivir la escritura desde otro lugar

Abril de 2011, La Paz, Bolivia. Al sur de la ciudad, se celebra el matrimonio de mi hermana mayor. Esa fiesta, es a la vez mi despedida. Al día siguiente me iré a vivir sola a Buenos Aires, Argentina, durante los próximos dos años, para estudiar dramaturgia en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD) que, hasta 2018, estuvo bajo la dirección de Mauricio Kartún.

En ese momento no lo sabía, pero esta decisión habría de cambiar por completo el rumbo de mi vida. Oficialmente, dejaré de ser abogada hasta nuevo aviso y el trabajo estable que tenía en ese entonces, en un reconocido banco de la ciudad. Dejaré a mi familia y a mis amigxs y, con ellxs, se quedarán los mandatos familiares, sociales y culturales que tanto deseaba eludir. Al menos eso fue lo que pensé. No sabía que, llegando al nuevo lugar, aprendería otros mandatos del mismo orden, pero propios del nuevo entorno. Tampoco sabía que, en ese procedimiento de ir dejando cosas que no me gustaban, dejaría sin querer, costumbres y hábitos que no quería perder, pero que se iban desvaneciendo muy pronto. Como cuando se derrama el agua de un recipiente plástico que tiene una rotura imperceptible al ojo, y no nos damos cuenta, hasta que ese líquido está mojando efectivamente nuestras manos, ropa o la superficie donde está apoyado. Con esa misma facilidad se fueron derramando mis costumbres y hábitos. Incluidas esas pequeñas acciones que repetimos todos los días, casi de manera inconsciente, pero que hacen a nuestras rutinas diarias, como levantarse, darse una ducha, desayunar, salir a la calle.

Pero de manera simultánea y a contramano, empezaba a adquirir hábitos y herramientas que me ofrecía el nuevo lugar que, si bien me ayudaban a enfrentar esas experiencias también nuevas, me generaban una variedad de sentimientos y sensaciones que no entendía, ni había experimentado antes. Quizás por su novedad, pero no podía discernir bien lo que me pasaba. Entre la euforia y la satisfacción de estar haciendo lo que quería, sumado al extrañamiento total sobre lo que me rodeaba y el vértigo que sentía ante lo desconocido, no sabía bien qué hacer ni cómo reaccionar al respecto.

Sin saberlo, estaba experimentando el «desarraigo», una situación que hasta ese momento había sido algo muy distante para mí

y estaba segura que mi proceso de migración, no tenía que ver con esto. No me había visto obligada a dejar mi lugar de origen por alguna razón de fuerza mayor, como una crisis, un genocidio, o una guerra. Tampoco había sido expulsada por el uso de la violencia para el cambio de mi nuevo hábitat.

Irme a estudiar dramaturgia a otro país, no era precisamente una situación de fuerza mayor, salvo a un nivel muy personal. Para mí, sí era una cuestión de vida o muerte. Pero la decisión había sido voluntaria, una decisión libre y unilateral que no tenía por qué generarme los efectos de un desarraigo, pensaba. Sin embargo, me sentía arrancada de mis raíces y esta separación, traía consigo costumbres extirpadas y vínculos afectivos, que se iban aflojando en La Paz.

Este procedimiento de ir dejando cosas e ir incorporando otras, se fue cristalizando también en mi escritura. Algo difícil de evitar, siendo que me había mudado para escribir. Es decir, mi principal tarea iba a ser, practicar la escritura de teatro, todos los días durante dos años, lo cual suponía cierta asimilación con la forma de hablar y de escribir del nuevo entorno. No era algo obligatorio ni demandante, pero sí necesario en algunos casos para poder ser entendida; además de la libertad que ello implicaba, a la hora de escribir como yo quisiera.

Entonces, empecé «queriendo» y «sin querer» a sumar algunos modismos y formas de hablar del puerto de Buenos Aires. Esto derivó en que la conjugación del pasado como tiempo verbal, se volvió perfecto. Todas las acciones que empezaban a ocurrir se iban quedando en esa conjugación y todo lo que «dije», «hice» y «fui», no dejaba ya lugar para un «he dicho», «he hecho» o «he sido». Siendo esta, la forma en la que yo había aprendido a hablar en el altiplano boliviano – concretamente en Potosí y La Paz – y que contrastaba con el habla de Buenos Aires.

Vale aclarar que esta afirmación, es una referencia directa a la forma de hablar de Buenos Aires y no así de otras provincias de Argentina, o de la Argentina misma, que desconozco. Esta referencia supone una experiencia subjetiva y personal de lo que significó para mí, escribir esta obra de teatro en Buenos Aires.

Algo parecido me ocurrió con la construcción de las oraciones y la forma en la que empezaba a ver el mundo. La sensación era como si un pliegue se desdoblara en mi cerebro y dejara una superficie en blanco, lo suficientemente amplia, para ir llenándola de nuevas

formas gramaticales, otro orden sintáctico y por qué no, alguno que otro garabato, o firulete. Por primera vez, comprendía desde la práctica, aquella definición de «lengua»:

> «Todas las lenguas son la expresión de una identidad colectiva y de una manera distinta de percibir y de describir la realidad, por tanto tienen que poder gozar de las condiciones necesarias para su desarrollo en todas las funciones».[1]

Si bien esta definición resulta polémica, en tanto y en cuanto, la «identidad colectiva» a la que refiere, corresponde a una mirada más occidental y, no tanto a una que refleje las particularidades de las identidades colectivas de este lado del mundo, a los efectos de este capítulo, sirve para explicar una sensación personal que estaba experimentando en ese momento, que a la vez se relaciona con lo que señala Zygmunt Bauman, acerca de la identidad como construcción:

> «La identidad se nos revela solo como algo que hay que inventar en lugar de descubrir; como el blanco de un esfuerzo, "un objetivo", como algo que hay que construir desde cero o elegir de ofertas de alternativas y luego luchar por ellas para protegerlas después con una lucha aún más encarnizada» (Bauman 2005, pág. 40).

A pesar de que no me había ido a vivir a un país donde se hablara una lengua diferente a la mía, puesto que en ambos países se habla castellano, las particularidades de cada lugar inciden en esa lengua en común, para que esta se vaya desarrollando y evolucionando de una manera determinada, por lo que las formas del castellano, se diferencien unas de otras.

Esto deriva en que hablar y practicar una lengua, es también una construcción. Es el resultado de la aceptación tácita de una convención entre quienes hablan esa lengua y la manera en la que se va desarrollando a través de la repetición de sus formas. La manera en la que hablamos, determina cómo vemos y entendemos el mundo, mientras lo vamos viendo y entendiendo, a partir de la forma en la que hablamos. Y esa forma de hablar específica, está determinada por factores como el entorno geográfico donde habita, las tradiciones culturales que se heredan y practican, las influencias o no de las lenguas originarias, además de las formas de hablar de nuestras familias que repetimos todos los días.

El habla como actividad, determina ciertas especificidades de quienes somos. No es casual, por ejemplo, que en Buenos Aires sea

[1] Artículo 7, *Declaración universal de los derechos lingüísticos*. Barcelona: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 1996.

más común el uso del «vos» para referirse a otrx persona; y que, en Bolivia u otros países, se use indistintamente «vos» o «tú». O que en España sea más común el uso de «vosotros», a diferencia del resto de los países latinoamericanos. Sin que ello signifique que existan posibilidades azarosas para estos usos, pero que, una vez más, se relacionan con los factores antes mencionados y el lenguaje termina siendo, parte de esa construcción social más grande, llamada identidad y que va mutando:

> «Uno se conciencia de que la “pertenencia” o la “identidad” no están talladas en roca, de que no están protegidas con garantía de por vida, de que son eminentemente negociables y revocables. Y de que las propias decisiones de uno, los pasos que uno da, la forma que tiene de actuar (y la determinación de mantenerse fiel a todo ello) son factores cruciales en ambas. En otras palabras, la gente no se plantearía “tener una identidad” si la “pertenencia” siguiera siendo su destino y una condición sin alternativa» (Bauman 2005, pág. 31).

La experimentación de esa negociación y revocabilidad de la identidad y la forma de hablar, me acompañó en ese tránsito de un entorno determinado a otro y tenía que ver con la elección de la conjugación de las palabras, que también fueron cambiando.

Pasé de contar lo que soñaba por las noches, desde un «soñarme» a un «soñar», sacando de mí aquella redundancia del «anoche me he soñado», cuya conjugación reflexiva es usada habitualmente en el occidente de mi país, para permitir de alguna manera que el sueño, o aquello que se ha soñado, siga ocurriendo en el mundo de los despiertos. Con esta nueva conjugación, el relato de los sueños, pasó a cortarse en seco y de raíz y quedarse en el pasado inmediato de la noche anterior, con un final tangible, sin artículo y sin pretérito perfecto compuesto que los salve, condenado a existir solo en el mundo de los sueños.

Muy difícil volver a decir «harto» como sinónimo de «mucho» para señalar la cantidad abundante de algo y pasar a decir «un montón», sin tener que explicar «hartamente» el porqué del uso de esa palabra.

Menos posible fue intentar explicar por qué muchas veces, armamos oraciones que terminan con la conjunción «pero», sin que tenga la función que habitualmente tiene esta palabra, que sirve para contraponer un concepto a otro diverso o ampliativo del anterior. Muchas veces recibí la pregunta «pero ¿qué?». La forma en la que se utiliza «pero», al final de una oración, muchas veces es equivalente a un punto final; es decir va al final de una oración, sin

que el enunciado tenga que continuar. Es muy probable que este uso, derive de alguna lengua originaria, pero lo cierto es que hay una convención tácita entre lxs hablantes que lo entienden y lo practican de manera habitual. Sencillamente, no existe «algo» después de ese «pero».

Más complejo, y casi imposible de desarrollar en este artículo, será transmitir el uso de la palabra «siempre», que sería más bien un comodín verbal andino en el que «siempre» significa muchas más cosas que solo «siempre».

Con estas diferencias del lenguaje, el uso de la palabra en Buenos Aires, será determinante para relacionarme con las demás personas. Las palabras serán precisas o no serán. Las cosas que vaya a nombrar, serán claras y concretas. Las palabras que aprenderé, en la mayoría de los casos, corresponderán a cosas nuevas, pero también a cosas viejas que ya conocía y que no sabía que tenían ese nombre; o si lo tenían, yo las nombraba de otra manera.

Ante esta variedad de palabras y sus diferentes formas de utilizarse, fui consciente que el uso tan concreto de la palabra, en mi cultura, no es precisamente la forma de comunicación por excelencia, ni por la cual nos comunicamos mejor.

Es más, muchas veces damos las cosas por sentado, así como sus nombres y significados. Y en ocasiones, no es preciso saber un concepto a profundidad o, mejor dicho, cabalmente, para poder entendernos. Otras veces solemos nombrar las cosas con las mismas palabras, sin profundizar en las diferencias entre una «gaveta» y un «cajón»; entre una «biblioteca» o un «estante», quizás porque la utilidad del objeto seguirá siendo la misma, tenga el nombre que tenga. O nombramos muchas cosas a nuestra manera, mezclando algunas palabras con las lenguas nativas, o algunas onomatopeyas que derivan también de ellas, que se van mezclando con el diario devenir del sincretismo y el proceso de mestizaje que aún experimentamos y del que somos parte.

Este tipo de comunicación, pasa con frecuencia y más seguido, por aquello que no se dice, por lo que no tiene nombre, lo que queda en el aire. Donde el silencio tiene un lugar preponderante, provocando un efecto diferente en el paso del tiempo. Un silencio que se va haciendo mientras estamos siendo, lo cual explica que ese sentimiento de extrañeza que experimentaba en mis primeros días en Buenos Aires, no era casual, sino que realmente venía de otra forma de ver el mundo.

8.2 La escritura de *Los Rubiecitos* en Buenos Aires

Escribir una obra de teatro, respecto de otras formas de literatura, es un procedimiento que lleva consigo una particularidad adicional, más allá del propósito de contar una historia y de plantear uno o más conflictos. Salvo que se trate de una obra de teatro posdramático, cuyo surgimiento en los años sesenta, se atribuye a Hans-Thies Lehman, y que postula que «(...) el sentido profundo del hecho teatral deja de situarse en el texto y se desplaza ahora en el conjunto total de la puesta en escena» (Carneali 2010, pág. 13). Es decir que, en este tipo de teatro, puede existir o no existir un conflicto que, a su vez puede ser o no, delimitado y percibido por los personajes; los cuales pueden o no existir como tales, o ser simplemente voces que completan ese hecho teatral, en la puesta en escena.

Sin embargo, en términos generales, el teatro se escribe para ser representado en un escenario, con actores que repetirán en voz alta, como si fuera la primera vez, todas aquellas palabras que memorizaron durante los meses de ensayo. Representarán los personajes propuestos, delante de un público que asistirá a ese espectáculo, precisamente para verlo «en vivo» o en tiempo real. Entonces, todas las palabras que se escriban en esos diálogos, así como las acotaciones que describan las acciones que realizan los personajes, tratarán de reproducir, con mayor o menor realismo, las formas de hablar de las personas, según sus lugares de procedencia, su clase social, sus oficios, edad, etcétera, conforme lo que el autor o la autora quiera escribir y mostrar de estos personajes en la obra.

De esta particularidad se desprende que, la puntuación del texto teatral será de una manera determinada y diferente a la que podría tener cualquier otro texto literario. Los puntos y las comas, serán funcionales a la representación escénica, en tanto pausas o silencios que los actores deberán respetar como si fuera una partitura musical, cuando lo interpreten.

Cuando empecé a escribir *Los Rubiecitos* en el año 2012, estaba muy presente en mí, el recuerdo de cuando aprendí a leer y escribir en 1990, en mi ciudad natal, Potosí. No sé bien por qué, supongo que tenía que ver con este procedimiento de asimilación que estaba experimentando y, de alguna manera, estar una vez más aprendiendo a leer y a escribir, esta vez teatro. La consigna de escritura de ese cuatrimestre, propuesta por Alejandro Tantanian, el docente a cargo del taller de escritura del curso de dramaturgia, consistía

en elegir un libro que sea importante para cada uno de nosotros. No importaba realmente cuál fuera el motivo, ese libro tenía que resultarnos atractivo para poder escribir una obra, o al menos ser un punto de partida.

Entonces, recordé el manual *Alma de niño* de 1er grado con el que había aprendido a leer y a escribir y lo elegí como mi punto de partida. Este manual fue de uso oficial y obligatorio en todas las escuelas públicas de Bolivia hasta 1994, como consecuencia de la Primera Reforma Educativa, que tuvo lugar en 1953 y que permitía por primera vez que, tanto mujeres como indígenas, pudieran acceder a la educación formal.

Su autora, Gladys Rivero de Jiménez (1922-2017), quien asistió al estreno de la obra en Santa Cruz de la Sierra, en junio de 2016, fue una maestra de primaria que había sido convocada en la década de los años setenta, para ser parte de una comisión formada por profesionales de Bélgica y del mismo Estado boliviano. Su principal tarea era profundizar en la forma de enseñanza y aprendizaje del castellano como lengua oficial en Bolivia, debiendo implementar un método de enseñanza acorde los lineamientos de la Revolución Nacional de 1952.

Recibí el manual después de 18 años en Buenos Aires, gracias a una amiga que me lo llevó desde La Paz. Mi padre lo había encontrado, a duras penas, en una vieja librería de la ciudad. Cuando dejó de ser obligatorio su uso y un *best seller*, pasó a empolvarse en los rincones de las estanterías de algunas librerías.

Recuerdo la emoción en ese momento, el manual tenía en sus páginas más de lo que cualquier otro libro podía darme de Bolivia para explicar en Buenos Aires. Sin embargo, cuando lo vi, lo primero que me llamó la atención fue la tapa de esta nueva edición. Era muy distinta a la que yo recordaba, con un dibujo en colores pasteles, donde un niño y una niña, ambos con cabellos color café, leían juntos un manual que en letras naranjas decía *Alma de niño*. La nueva cubierta, traía una fotografía montada en un fondo amarillo, que bien podría ser un no lugar, que se extendía a lo largo y ancho de la tapa. A la izquierda se veía un niño, dibujando con la cabeza gacha. A la derecha, otra niña recostada barriga abajo, con las manos en la cara mirando sonriente hacia el frente. Los cabellos de ambos, eran de color rubio. Un rubio, tan rubio, que sería imposible encontrar uno así en Bolivia, o en cualquier otro país de Latinoamérica.

De ahí surgió el nombre *Los Rubiecitos*, sin saber siquiera de qué trataría la obra. Pero tomó sentido, una vez que fui consciente de la construcción que existía sobre mi identidad y bolivianidad en el nuevo contexto en el que me encontraba. Por mi apariencia física, principalmente blanca, para el común denominador de Buenos Aires, yo no era, no podía y no tenía que ser boliviana. Es más, cuando fui a registrar la obra en Argentores, la persona que atendió mi trámite, me dijo que esta obra no podía llamarse *Los Rubiecitos* y que tratara sobre Bolivia, porque sencillamente «los bolivianos no son rubios». Lo cual dejaba ver la construcción que existe sobre la bolivianidad. No importaba realmente de qué tratara la obra, si el proceso de mestizaje persistía o no en Bolivia hasta nuestros días, o que justamente el nombre de la obra, sea una crítica a la cubierta de ese manual de lectura. Desde el punto de vista de esa funcionaria, «los bolivianos no podían ser rubios», lo cual tiene que ver con aquello que dice Bauman, acerca de cómo las capas de identidad también pueden ser asignadas por la mirada del otro, que validan o niegan lo que unx cree que es:

> «(...) las "identidades" flotan en el aire, algunas elegidas por uno pero otras infladas y lanzadas por quienes nos rodean. Es preciso estar en constante alerta para defender a las primeras de las segundas» (Bauman 2005, págs. 35-36).

La identidad es una configuración compleja, compuesta de muchos factores y capas, que no se resumen en el color de piel de las personas que, si bien es importante en la lucha de los pueblos afrodescendientes o en la llamada «identidad marrón», la identidad también incluye lenguas, creencias religiosas, costumbres y un pasado compartido con una comunidad, que tiene normas tácitas para la organización y resolución de conflictos. Los hábitos que son el resultado del sincretismo que se va permeando y continúa modificándose con el paso del tiempo: «recurrir a la identidad debería considerarse un continuo de redefinición de uno mismo y de invención y de reinvención de la propia historia» (Bauman 2005, pág. 20).

Pero cuando escribía la obra, ninguna de estas razones era preponderante, creo incluso que ni las había pensado. Yo había partido de la idealización del momento en el que aprendí a leer y escribir, y esa fue mi premisa, hasta que no la pude sostener, cuando empecé a ser consciente que, en las páginas del manual, estaban condensados los principios del Estado-Nación, homogéneo, boliviano, que se

quería construir a partir de la Revolución Nacional de 1952. Un cometido que, en definitiva, suponía también una construcción ficticia de la identidad nacional:

> «La idea de “identidad” nació de la crisis de pertenencia y del esfuerzo que desencadenó para salvar el abismo existente entre el “debería” y el “es”, para elevar la realidad a los modelos establecidos que la idea establecía, para rehacer la realidad a imagen y semejanza de la idea (...). La ficción de la “natividad del nacimiento” desempeñó un papel primordial en las fórmulas que el naciente Estado Moderno desplegó para legitimar su petición de subordinación incondicional de los súbditos (...). Estado y nación se necesitaban (...). El Estado buscó la obediencia de sus súbditos configurándose a sí mismo como la culminación del destino de la nación y como una garantía de su continuación» (Bauman 2005, págs. 49-51).

Y como tal, debía propagarse a todxs y cada unx de lxs bolivianxs, que debían saberse iguales y parte de un mismo Estado-nación. Qué mejor espacio para este cometido que un manual para enseñar a leer y escribir a las nuevas generaciones, siendo este quizás el origen de muchos de los «traumas» que hacen a nuestra «bolivianidad» contemporánea.

Si bien el Estado proteccionista que surgió a partir de la referida Revolución Nacional, tuvo avances de mucha importancia en cuanto a la adquisición de derechos, como la universalidad del voto, la Reforma Educativa, la abolición del latifundio y la repartición de las tierras de una manera más igualitaria entre los bolivianos, bajo el lema de «la tierra es de quien la trabaja», en su afán de convertirse en un Estado-nación, como ya se mencionó, buscaba homogenizar a la población con un solo idioma, una religión y una cultura, negando así la existencia de los pueblos originarios, sus costumbres, religión y sus lenguas. Esa intención estaba presente en todas y cada una de las páginas del manual *Alma de niño*.

Otro de los temas recurrentes del manual, tenía que ver con la recuperación del mar para Bolivia, que se presentaba como misión de todxs y cada unx de los niñxs que iban a la escuela; en tanto y en cuanto, serían mejores estudiantes y por ende mejores personas, si estudiaban para recuperar el mar para Bolivia.

Hablar de esto en la obra, me resultaba incómodo, por ser un lugar muy común para abordar. La referencia a las pérdidas territoriales de Bolivia con los países vecinos, por guerras o acuerdos no del todo justos, desde la existencia misma de la República, es una constante; tanto que hablar de ellas es parte de nuestra identidad

y, en consecuencia, la justificación por la cual Bolivia no es un país más desarrollado.

En concreto, en el manual estaban contenidas frases como: «el mar nos pertenece», «el faro señala, el faro indica al bote para ir al puerto», «en el país no tenemos mar, para eso debemos estudiar» (Rivero de Jimenez 1970).

Todo lo que no pudimos ser como país, está representado por ese pedazo de tierra, o más bien de agua, que ya no nos pertenece. Alrededor de la guerra del Pacífico, se ha construido una narrativa de «desamor romántico» sobre aquello que nos pertenecía y nos correspondía, hasta la usurpación desleal de Chile, nuestro «mayor enemigo».

Entonces, fue inevitable no referirme a este tema, así como servirme del lenguaje infantil y la estructura propuesta por el manual, basada en la repetición mecánica de sílabas y palabras que, pretendía que los estudiantes fijaran el aprendizaje de las mismas a partir de la memorización y repetición (Rivero de Jimenez 1970).

Con este procedimiento incorporado, se fueron armando juegos de palabras que derivaron en oraciones absurdas, tal como ocurría en el manual, pero que jugaron a favor de la obra. Por ejemplo:

> ... El Oso Pancho: ¿Fumamos un poco de la pipa?
>
> El Enano Fermín: ¿La de tu papá?
>
> El Oso Pancho: Si, la de papá.
>
> El Enano Fermín: Mejor una pepa. Así estamos en paz (Derpic Burgos 2016, pág. 20).
>
> *(...) Se escuchan varios disparos, los tres se lanzan al piso.*
>
> El Del Seso: No hemos podido hacer nada.
>
> El Oso Pancho: ¡El cóndor está en las alturas!
>
> El Del Seso: El águila se parece al cóndor.
>
> El Enano Fermín: La guerra es horrorosa (Derpic Burgos 2016, págs. 23-24).

Los Rubiecitos a la vez que se convertía en una obra absurda, iba tomando cierto aire siniestro. Sus personajes eran infantiles, pero tenían necesidades de adultos y no eran para nada inocentes, aunque no tenían un rumbo claro. La recuperación del mar para Bolivia, como tema central, fue aquello que finalmente organizó el material.

El lenguaje se fue volviendo una suerte de lengua extranjera, tal como señala Deleuze en el texto *Crítica y clínica* en el que, la



Imagen 8.1. Página del manual *Alma de niño* de Gladys Rivero de Jimenez.

operación que hace la literatura tiene que ver con generar una nueva lengua:

> «(...) que no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua, una disminución de esa lengua mayor, un delirio que se impone, en una línea mágica que escapa al sistema dominante» (Deleuze 1996, pág. 11).

La obra era un Frankenstein que combinaba la forma de hablar que yo traía de Bolivia, con las nuevas formas que iba adquiriendo en Buenos Aires, para que el resultado final, sea una mezcla de juegos de palabras basados en la repetición y mecanicidad de las oraciones contenidas en el manual que le dio origen; es decir, una lengua inexistente.



Imagen 8.2. Fotografía: Martina Estelí. Actores: Eva Jarriau y Fernando Viña en *Los Rubiecitos*, Diseño visual: Sonia Basch.

En otro pasaje de la obra, para acentuar la personalidad de «El Rubiecito» que era más bien poco certera, respecto de la personalidad su hermana «La Rubiecita», más inteligente y decidida, se tomó por ejemplo el siguiente pasaje del manual y el uso de la letra «y»:

> «Mayo es un bonito mes del año. En mayo tenemos un cielo maravilloso con algunas nubecitas como algodones. En mayo el arroyo corre bullicioso. En mayo hay dulces papayas y chirimoyas para saborear. En mayo se van cayendo de las hojas de los árboles porque las noches son heladas» (Derpic Burgos 2016, pág. 57).

«El Rubiecito» dice este texto en medio de un momento de urgencia en la historia, en una discusión que está teniendo con su hermana, cuando van en busca del «Oso Pancho» y el «Enano Fermín» que, habiendo escapado del mundo de *Los Rubiecitos* para recuperar el mar para Bolivia y ser libres, «La Rubiecita» está reflexionando sobre una Bolivia sin futuro, donde «el caos y la zozobra» son características propias del país, el pasado es odioso, no hay artes y se mira a los países vecinos como queriendo ser como ellos, tal como menciona Alcides Arguedas en su *Historia general de Bolivia* (Arguedas 1975). Un discurso bastante común en esa porción de la población, que por muchas décadas estuvo a cargo del poder, hasta la asunción de

Evo Morales en 2006. Las respuestas de «El Rubiecito» son escuetas, como si no terminara de entender lo que está pasando, ni tampoco la realidad en la que vive.

El juego de palabras seguirá el resto de la obra, generando una serie de sinsentidos que configura el universo de la obra y los rasgos principales de estos personajes.

8.3 Las palabras y sus significados

Una vez que el texto estuvo terminado, cuando pasamos al proceso de puesta en escena, nos extendimos en el trabajo de mesa porque había la necesidad de transmitir un universo desconocido, como lo es Bolivia y su historia, a los actores que eran de Buenos Aires.

Un fenómeno que no deja de llamarme la atención, pero que se repite a lo largo de América Latina, toda vez que los programas educativos de nuestros países, se centran en la historia universal sobre hechos ocurridos principalmente en Europa o Estados Unidos, y poco o nada se dice de lo que ocurrió en los países vecinos.

Aun así, todo lo que yo contaba sobre Bolivia y lo que contaba también Franz, el actor que hacía el papel de «El Del Seso» oriundo de Cochabamba, nada tenía que ver con la experiencia misma de estar en Bolivia. Cuando hicimos las presentaciones de la obra en Buenos Aires, el texto parecía mucho más absurdo y encriptado de lo que realmente era, siendo que había varios chistes locales bolivianos encubiertos en los juegos de palabras, que se resignificaron, cuando hicimos funciones en Bolivia el año 2016. Los mismos actores terminaron por comprender el sentido del texto en Bolivia. La obra se completaba cuando la gente reía de chistes como «poco pica la puca capa» (Derpic Burgos 2016); que, además de ser un juego de palabras, la «pucacapa» es una empanada de queso, con cebolla y ají, cuya característica es el picante. Decir que «pica poco» es, decir que la empanada no cumplió con la razón por la que fue creada: picar.

8.4 El argumento de la obra

Dos personajes del manual, «El Oso Pancho» y el «Enano Fermín» están encargados de enseñar las vocales «O» y «E» dentro del mundo que es gobernado por *Los Rubiecitos* dos hermanos, que lo heredaron una vez que su padre desapareció un día sin dejar rastro, y su madre no hace más que llorar mientras lo espera.

«El Oso Pancho» y el «Enano Fermín», son una suerte de obreros asalariados y realizan actividad de manera irreflexiva, prácticamente desde siempre, hasta que un día, cansados de repetir su rutina habitual, deciden escapar para recuperar el mar para Bolivia, frase que también repiten desde que recuerdan.

Ellos no tienen ninguna característica que los convierta en los héroes llamados a recuperar el mar, sino que son más bien una suerte de villanos y antihéroes que, en un momento, deciden que ese es el camino que deben seguir.

Ante la ausencia de «El Oso» y «El Enano», el mundo de *Los Rubiecitos*, se va deteriorando poco a poco, tanto que las palabras que se escriben con las letras «O» y «E» empiezan a desaparecer, y con ellas los objetos que son nombrados por ellas.

Esta situación, tiene muy preocupados a los *Los Rubiecitos* y deciden salir a buscarlos para que la normalidad vuelva a su mundo. Son ayudados por «El Del Seso» un quinto personaje, interlocutor entre ambos bandos, que es un Colorado de Bolivia: un militar del Regimiento de Infantería I, que son conocidos con ese nombre, por el color de sus uniformes. Fueron quienes pelearon contra Chile en la guerra del Pacífico.

«El Oso» está enamorado de «La Rubiecita», y cuando «El Enano» le propone ir a recuperar el mar para Bolivia, «El Oso» acepta, siempre y cuando, «La Rubiecita» vaya con ellos pero no la encuentran y siguen camino.

Cuando salen del universo del manual, llegan al desierto de Atacama, territorio que también le pertenecía a Bolivia hasta antes de esa guerra, y ahí es que se enfrentan contra «El Rubiecito» y el «Del Seso». Los vencedores de la pelea son «El Oso» y «El Enano» que se llevan como rehén a la «Rubiecita» con ellos.

«El Oso» le declara su amor a «La Rubiecita» pero ella no lo quiere y, ante su fatal suerte, decide suicidarse, poco antes de llegar al destino final: el mar. «El Oso» y «el Enano» llegan al mar y, en esas condiciones, se enfrentan con las tropas chilenas. No se sabe si llegan a recuperar el mar para Bolivia, pero al final de la obra, el grito de guerra que hacen es el siguiente:

> El Oso Pancho: *(Como un grito de guerra)* ¡Amo a mamá!
>
> El Enando Fermín: *(Como un grito de guerra)* ¡Mi mamá me mima! (Derpic Burgos 2016, pág. 71).

Paisaje III
Entrevistas

Las entrevistas de este paisaje se titulan «Entreviendo a...». Evocan, como «entrever», más que un intercambio pautado de información, la imposibilidad de una visibilidad completa en el intersticio de preguntas y respuestas.

CAPÍTULO 9

Entreviendo a val flores: una erótica de la herida: imágenes ensoñadas, escrituras opacas

VAL FLORES, BELÉN CIANCIO y FABIANA GRASSELLI

val flores. Escritora y activista de la disidencia sexual lesbiana feminista prosexo, maestra masculina antiespecista. Desertora de las instituciones, apasionada por la teoría sin filiación académica, trabajadora precarizada de la palabra. Se dedica a la escritura ensayística/poética y a la experimentación pedagógica en el cruce de prácticas artísticas y educativas mediante talleres y performances. Fue integrante del grupo de activismo artístico-político de lesbianas feministas «fugitivas del desierto» en la ciudad de Neuquén (2004-2008). Formó parte del equipo creador de Potencia Tortillera, archivo digitalizado del activismo lésbico de Argentina (2011-2015). Entre sus publicaciones se encuentran: i*nterruqciones, ensayos de poética activista* (2017); *La intimidad del procedimiento. Escritura, lesbiana, sur como prácticas de sí* (2016); *Tropismos de la disidencia* (2017); *Ella, no. 57 laconismos postapocalípticos (o la masacre de una lesbiana eremita)* (2018); *Una lengua cosida de relámpagos* (2019). Desde un intervalo de días de fuga, responde a estas preguntas.

Belén— En *interruqciones* (2017) hay una frase que dice que «la herida del lenguaje nos constituye, nos apremia herir al lenguaje con rupturas y saltos de imaginarios» (pág. 71). Esto recuerda un poco a las reflexiones acerca de la performatividad butlerianas y

las posibilidades injuriantes del lenguaje. Solo que en este caso no habría solo contra-apropiación ni encarnación de la injuria, sino un volverse hacia el lenguaje mismo: ¿cómo ha sido este trabajo en tu escritura?, ¿de qué modo tensiona una visibilidad desde la disidencia sexual y la educación que, al mismo tiempo, propone una teoría de la escritura entre imágenes y hegemonía audiovisual?

val— En mi memoria lábil, la pasión por el lenguaje siempre pulsó una presencia lasciva y lesiva en mis escritos, como una apuesta política, un deseo epistémico, una fuerza erótica, que se fue derramando con intensidades tornasoladas y declives poéticos en la medida que me fui deshaciendo de los protocolos de normalización escritural, aventurándome a experimentaciones más críticas y opacas. Este gesto suele entrar en fricción con los lenguajes activistas, más proclives a la claridad, la transparencia y lo programático.

Creo que la injuria en su capacidad ofensiva sigue latente en *interruqciones*, el autonombramiento de *maestra tortillera*, como me dijo un estudiante alguna vez, es apenas una muestra: así también la injuria está presente en la producción de algunos textos que he escrito para diferentes intervenciones, como en *tierna depravación* (2012),[1] que fue creado para un coro abyecto que formamos para un evento artístico realizado en Neuquén en el año 2012. Apropiarse de la injuria y hacerla jugar con sentidos emancipatorios, no es una cuestión de simple reversibilidad. Trabajar con la injuria significa habitar la contradicción entre lo abyecto y lo exaltado, supone una ambivalencia del movimiento, un mirar hacia atrás, reconociendo la historia del daño que retiene su capacidad de herir en el presente, y un mirar hacia adelante, un vivir con la herida que es renombrada en nuestros propios términos drenando su fuerza invalidante. Un desencaje enunciativo que torsiona los contornos identitarios y desvía la violencia hacia un espectro extraño y posible de creaciones semiótico-políticas. Podríamos pensar en este uso de la injuria como una erótica de la herida que tensiona los procesos de limpieza e higienización de las identidades históricamente estigmatizadas, injuriadas y estropeadas.

[1] Texto preparado para el espectáculo *Mostro Verso*, realizado el 31 de agosto del 2012 en el Centro Cultural La Conrado (Neuquén). La acción consistió en un coro que modulaba sobre una cristiana y popular matriz sonora, una serie abarrotada de injurias, al tiempo que el propio canto fue escenario de un diálogo esquizoide saturado de voces sociales, componiendo la abyección como un cuadro móvil y auditivo en el que acontece la propia vida.

Como dice Heather Love, «para grupos constituidos por la injuria histórica, el desafío es comprometerse con el pasado sin llegar a ser destruidos por este». Una forma minuciosa de la desobediencia que ensaya una acrobacia textual y corporal para sacudirnos el poder perpetrador de la norma, para instalar otros ritmos en la lengua y expulsar a través de espasmos su cuchilleo mortífero.

Pensar el lenguaje como desgobierno escritural es parte de un afán por tantear y ensayar una escritura no binaria, sumergiéndome en las tramas capilares de nuestras escrituras donde anidan formas dicotómicas del pensamiento. Reinvestir la politicidad de las palabras como relaciones que desorganizan nuestros imaginarios y a la vez como prácticas que (des)hacen cuerpos. Por eso la insistencia en la pregunta por nuestros vocabularios políticos y su sintaxis emancipatoria. En este sentido, vuelvo en todo caso a la (no) definición del término «palabra» en el *Borrador para un diccionario de las amantes*, de Wittig y Zeig, porque da cuenta del movimiento constante de la lengua, de la imposibilidad de fijar y estabilizar su significado, imbricada a una práctica corporal y comunitaria:

> «En virtud de todos los desplazamientos, deslizamientos y pérdidas de sentido que las palabras tienden a sufrir, llegó un momento en que no se referían ya a la o las realidades. Fue necesario entonces reactivarlas. No es una ocasión sencilla y puede adquirir toda clase de formas. La más extendida es la que practican las portadoras de fábulas. Las portadoras de fábulas cambian continuamente de lugar. Cuentan, entre otras cosas, al ir de un lugar a otro, las metamorfosis de las palabras. Ellas mismas cambian las versiones de estas metamorfosis, no para volver las cosas más confusas, sino porque han registrado esos cambios. Tienen como consecuencia el evitar que las palabras fijen su sentido. Existe un tributo que las amantes pagan a las palabras. Realizan asambleas donde leen todas juntas diversos diccionarios, se ponen de acuerdo acerca de las palabras de las cuales no tienen deseos de prescindir. Luego deciden, según los grupos, las comunidades, las islas, los continentes, el tributo posible de acuerdo a las palabras y lo pagan con su persona (o no lo pagan). Burlonamente lo llaman "escribir su vida con sangre", lo cual, dicen ellas, es el menor de los males» (Wittig y Zeig 1976, pág. 163).

La ficción especulativa o especulación teórica que me seduce tiene como brújula esta *performance* escritural que (des)articula las relaciones entre lenguaje, saber, norma, cuerpo, poder, comunidad.

Si consideramos la heteronormatividad en su intersección diferencial y diferenciadora con el racismo, el clasismo, el capacitismo, el colonialismo, el especismo, es una política del (no) saber que provoca y administra heridas, gestiona los modos de decir y la visibilidad pública de los cuerpos. Somos heridas por un saber, un lenguaje, un

modo de conocer, una manera de organizar los cuerpos y deseos que suprime y privatiza las expresiones no heteronormativas. Pero no solo eso, el modo cómo pensamos, cómo formulamos las preguntas, nuestros vocabularios educativos, políticos, afectivos, están organizados por la heteronormatividad en tanto ordenamiento afectivo de la vida cotidiana que está naturalizado. Esta condición de capilaridad de la heteronormatividad hace que su desmantelamiento sea complejo, difícil y desafiante, no obstante, siempre se encuentran quiebres, fisuras, descalces, que son aquellas microescenas que detonan a pensar de otro modo y a des-heterosexualizar la práctica escritural y educativa.

Desde una reapropiación subversiva de ciertas operaciones y términos políticos, tenemos la capacidad de herir el lenguaje, de producir otras narrativas, otras ficciones, de dañar la maquinaria del odio y su economía escrituraria. Un poco mi trabajo y mi pasión como ex maestra visiblemente lesbiana que busca articular una reflexión teórico-política sobre las pedagogías antinormativas, sin asumir el lugar testimoniante y victimizador adjudicado a la otredad sexual, tiene que ver con interferir y desarmar esas políticas del saber que nos hieren, y visibilizar a la vez que propiciar poéticas del cuerpo menos sujetas a las ficciones naturalizadas de la matriz colonial del género y la sexualidad.

Si operamos con la disidencia sexual más que como una identidad, como una máquina de hacer preguntas para desarticular las normas sexuales que gobiernan nuestros cuerpos humanos y no humanos, la escritura se hace lugar no como pregunta ya plantada, sino como cultivo de una curiosidad epistémica, una intrepidez política y una avidez estética por construir o inventar el problema, diría Deleuze, como forma de practicar otra manera de la disidencia sexual.

Desde mi punto de vista, no se trata de superar o rechazar, sino de desarmar, de desaprender. Todo aprendizaje supone un desaprendizaje. Por eso me interesa hablar de desheterosexualizar, de trabajar contra los binarismos que han estructurado no solo el saber escolar sino nuestros modos de pensamiento, los marcos de inteligibilidad corporal y de la acción política.

En mi experiencia política y pedagógica, la escritura fue el arma poética que me permitió construir otros modos de decir, pensar y sentir, un dispositivo de pensamiento y estética de la voz para trozar el alfabeto disponible, y tramar relaciones, preguntas, conexiones,

interpelaciones, sobre los modos de normalización de la vida. Apostar a la práctica de escritura no se contradice con un régimen visual hegemónico, en todo caso revuelve las fronteras de las escalas de (in)visibilidad, husmeando en los umbrales de otras posibilidades de lectura. Más que un antagonismo entre visualidad y escritura, encuentro en esa tensión una provocación para pensar las formas de contaminación, excitabilidad y contagio entre estos modos de (no) saber. Recordemos que el libro *Eroica* de Bellessi (1988), inaugura con el poema «Acceso a la imagen», tejiendo desde el lenguaje poético un paralelismo entre lo sexual y lo textual, entre escritura e imagen. Anzaldúa también trabaja desde su producción textual en íntima relación con las imágenes, como ensoñaciones que predicen conexiones ocultas y desconocidas entre las experiencias vividas y la teoría.

Belén y Fabiana— Mencionas en este libro también que se escribe contra el libro anterior, en guerra con el propio pensamiento. ¿Se trata de esa erótica que has sostenido en el vínculo con la propia escritura? ¿Es una forma de «escribir contra sí misma»? ¿De deconstruir o reinventar una especie de archivo de sí? (Quizás esta pregunta tiene demasiadas derivas. Un poco porque nos quedamos con ganas de preguntarte por tu trabajo con los archivos [como en *El sótano de San Telmo...*], si te parece que hoy que, entre tantos giros, se incluye el «giro archívistico», el concepto de archivo sigue teniendo vida o si le viene de lo que siempre está afuera...)

val— El libro anterior son también todas esas lecturas, debates, roces y fricciones que compusieron un corpus singular de ensayos que tomó la forma de libro. Componer es dar qué hacer, no dar qué pensar, sino dar qué escribir. De algún modo hay huellas de «escribir contra sí misma» como ese ardor hedónico que violenta los modos de lectura y escritura anteriores, metiéndose en sus intersticios para escuchar los rumores del caos o de aquello que en ese momento se volvía ininteligible a la escucha, borroso a la dicción. Un zumbido persistente se filtra entre mis dedos. Leer a Haraway, Butler (Judith y Octavia), Cusicanqui, Anzaldúa, Allison, Preciado, Lispector, Richard, Le Guin, Halberstam, entre muchxs otrxs, es operar con su teoría y su literatura, sus ficciones creativas, arrastrarlas a una praxis desconocida. Escapar de las lógicas explicadoras, como decía el maestro Jacotot, que son atontadoras y jerárquicas porque necesitan

construir al otrx como deficitarix para justificarse a sí mismas. Entonces podemos pensar ese «escribir contra sí misma» o ese escribir contra el libro anterior como un gesto de componer otros modos de escuchar, otros modos somáticos de hacer relaciones.

Quisiera retomar de «La vitalidad poética del disturbio escritural», prólogo a la segunda edición de *interruqciones*, esta idea de Eve Kosofsky Sedgwick de que la obsesión es la forma más duradera de capital intelectual. Y allí mencionaba:

> «Mi obsesión por una economía de la interruqción como proyecto escritural y activista de los feminismos y la disidencia sexual asumió los contornos de una pasión, a veces con más fuerza, entusiasmo y deseo, otras con más desilusión, frustración y tristeza, arrojándome al ejercicio extático y proteico de mínimos gestos de antidisciplina. Desde una sensibilidad proclive a la escucha como acontecimiento, el indisciplinamiento intelectual y una fuerza deseante que erotiza la materialidad sígnica con la que se componen mundos, teorías, ficciones, cuerpos, estos ensayos son criaturas vivas embriagadas de esa obsesión con toda la tragedia y festividad que soporta la escritura feminista y de la disidencia sexual» (flores 2017, pág. 9).

Ese libro fue una caja de resonancias en clave poética activista de debates, diálogos, disputas, tensiones, silencios, borramientos, que me interpelaban y sobre los que me interesaba experimentar un pensar vital, que pudiera desarmar los automatismos lingüísticos que conducen a fórmulas y recetas vacuas destinadas a cancelar el movimiento energético del pensamiento crítico y la imaginación sexo-política. Así que en ese sentido podríamos tomarlo como la reinvención de un archivo de sí, la emergencia de formas de ocupación anómalas de esas matrices históricas de la escritura en tanto tarea de descolonización no solo de nuestros cuerpos, sino también de los códigos de la acción política y literaria. Podríamos pensar que la escritura que fui experimentando en formatos híbridos ha sido el fracaso de mis sistemas de archivo heredados del sistema escolar, desdibujando y borroneando las líneas de la compartimentación del conocimiento, la estricta separación de la teoría y la vida personal que se presentan como mutuamente excluyentes, aprendiendo a componer mixturas entre amistad y trabajo, entre vivir y escribir. En palabras de Gloria Anzaldúa, «la mía es una lucha por el reconocimiento y legitimación de aquellos "sí mismos" excluidos».

También quisiera retornar a una de las preguntas que está en el ensayo *Escribir contra sí misma* como una forma de poner en relación algunos escritos que delineaban un anti-programa escritural en el que el lenguaje era un tropo organizativo de la acción política y

educativa y, a su vez, para reactualizar para mí misma esa letra abandonada pero que producen picazón (ya que son textos que tienen varios años y las escrituras que sobrevinieron despliegan algunos de sus postulados pero también los tuercen y desvían). ¿Qué empresa política podría deducirse de una escritura que litigue contra sí, contra Una, contra la sedimentación de un yo que tiende a estabilizarse? Ejercer la insolencia contra sí misma como arte de la disonancia y el egotismo neoliberal.

Entonces, si el escribir es un acto de escucha, ¿cómo escuchar con los dedos? ¿Cómo escuchar con el dorso de la piel? ¿Por qué escuchar es una preocupación epistemológica? ¿Cómo una escucha es práctica de la imaginación política? Spivak (2012) dice que para aprender hay que dejar de aprender algo. Entonces para escuchar habrá que dejar de escuchar algo. El conocimiento avanza silenciando, opera por silenciamiento. Una lógica progresiva de un tipo de escucha. La que sabe el guión, la que sabe lo que va a encontrar, la que prescribe lo que hay que saber, la que administra destinos de lo que hay que ser. ¿Cómo escuchar sin cancelar el conflicto inherente a todo proceso de (des)conocimiento? ¿Cómo asumir la incomodidad del estar juntxs sin alimentar las retóricas de la victimización ni la moralización de las conductas? ¿Cómo es la escucha cuando modula la violencia epistémica, esa modulación afectiva de la servidumbre intelectual? ¿Cómo se escucha en un contexto donde el pánico sexual se vuelve costura de toda conducta erótica?

¿Qué gestos traza una escucha descentrada de los consensos sociales? ¿Qué disputas temporales abre una escucha pedagógica que exhuma los archivos del cuerpo y revela las dinámicas de la pérdida y la desposesión como eróticas del conocimiento? ¿Escuchar entonces será perder o perderse más que encontrar o encontrarse? ¿Cuándo la escucha deja de ser pura vigilancia del sentido y se convierte en creación material de lo innombrable? Una especie de «entrenamiento imaginativo para una performance epistemológica», nos dirá Spivak (2012, pág. 69). Escuchar es una travesía entre lenguas… y allí tropezamos, salimos heridxs, nos extraviamos. Un andar por los intersticios entre el sonido y el sentido, en un cerca y lejos que busca el ritmo de la resonancia relacional… porque la escucha tiene la forma de una pregunta, de una experiencia somática en la que se (des)configuran formas de vida. No hay una escucha pacífica, serena, tranquila, sino un latigazo que perturba. ¿Acaso no recompensamos con nuestra escucha ciertos modos de tomar la

palabra y repudiamos otras? ¿Cuánto de nuestra voz como educadorxs y activistas se hizo en el pugilismo del reconocimiento y la impugnación?

¿Cómo una escucha pedagógica construye cercanía entre los cuerpos y los modos del deseo de esos cuerpos? ¿Qué operaciones de deslealtad hace una escucha a los modos binarios del pensamiento? Escuchar de manera institucional consiste en intentar averiguar lo que va a ocurrir, una obediencia a la expectativa. ¿Cómo desertamos de esa escucha subsumida a las lógicas militarizadas del acatamiento?

¿Qué sería meter todo el cuerpo en la escucha tanto como se mete en la voz? ¿Podrá una escucha ser suspensión de una dirección y una teoría? ¿Habrá que tramar escucha y desorientación como compromiso con un modo de hacer teoría atenta al movimiento y no a una definición? ¿Podemos hacer de la escucha una praxis del deshacer los mandatos de la palabra? Afinar una escucha al ras de lo obvio. Torcer una escucha con un silencio, con un gesto, con una pregunta, con una invención, con una improvisación. Dejar caer la escucha por los bordes de los programas, los temas, las agendas. Escuchar como un hacer sensible y no como sustancialización de una identidad específica. Escuchar el crujido de una escritura y de un yo que clama su derrumbe, y tocar el latido de las ruinas como apuesta política que asume el agotamiento como el pulso vibrátil del deseo.

Belén— Proponés que educar es interferir las lógicas prescriptivas que se instalan en los «formatos educativos» (los guiones hegemónicos del género binario, del régimen político de la heterosexualidad, de la blanquedad autoinvisibilizada, de los procesos de normalización). Hoy estos formatos están atravesados por dispositivos multimediales, las sociedades de control mutan como los virus. ¿Cuáles serían las posibles interruqciones o intervalos en estos dispositivos?

val— Tal vez se podría pensar más que en determinar cuáles serían las posibles interrupciones, en cómo operar una interrupción en los modos compulsivos de los dispositivos multimediales, qué preguntas le encajamos en su proliferación incesante. Preguntas que pongan en tensión sus modos de afectación, los modos de afectividad que promueven, las formas de relación con el saber que proponen, el

lugar del cuerpo y de la piel que disponen. Que los formatos educativos sean expansivos o adquieran múltiples formas no significa que estén exentos de las lógicas prescriptivas escolares. Claro que algo puede suceder entre lo previsible y la contingencia, mediante el diseño de la práctica educativa como una política del «quizá» que dé lugar al acontecimiento, a lo imprevisto, a cuestionar lo obvio, desbaratando las dinámicas jerárquicas de la cultura escolar, con una apasionada y erótica insistencia en la escritura como difracción de la práctica.

Igualmente reconozco que me excede en este momento decir algo al respecto, después de ocho meses de confinamiento y la migración compulsiva y casi obligada a la pantalla de todo encuentro. Llevo una vida *off line* previa a la pandemia y he fracasado en habitar ese formato a lo largo de todos estos meses, convirtiéndome en una especie de Bartleby tortillera balbuceando un «preferiría no hacerlo» ante cada invitación a un conversatorio o debate *online* porque me embriaga una suerte de titubeo sinestésico. No soy una feligresa del culto al pensamiento positivo, y me resisto a la retórica de las imágenes forzadas de adaptación y resiliencia, por lo cual ese «no» apenas enunciado significa, entre otras cosas, darle lugar a un duelo de un modo de hacer y pensar el mundo y mi propia práctica como educadora, activista y escritora. Quienes han participado y dado vida a los talleres que coordinaba podrán hacerse una idea de esa imposibilidad que se vuelve dolorosamente presente hoy, por la metodología de implicación corporal y visceral que suponían esos encuentros. Las utopías siempre han implicado decepciones y fracasos, afirma Saidiya Hartman, y eso significa atravesar ese conjunto de afectos negativos que acompañan el fracaso, como la decepción, la desilusión y la desesperación, como oportunidad de utilizarlos para crear agujeros en la positividad tóxica de la vida contemporánea. Me embarga una sensación del presente como un *impasse*, como afirma Berlant:

> «Un tiempo de vacilación a partir del cual ninguna persona o situación puede avanzar (…) el impasse es un estiramiento del tiempo por el cual nos movemos con la sensación de que el mundo se ha vuelto, a un mismo tiempo, intensamente presente e intensamente enigmático; por lo tanto la actividad de vivir exige tanto una conciencia dispersa, dispuesta a absorberlo todo, como una actitud de hipervigilancia lanzada a recolectar material que contribuya a clarificar las cosas, mantener el equilibrio y coordinar las crisis melodramáticas estándar con aquellos procesos que aún no han encontrado el género de acontecimiento al que pertenecen» (Berlant 2020, pág. 24).

Y en esta situación de encontrarme perdida, en este tiempo de duelo, de sentir que se han desarmado modos de hacer, de ese no poder asirse a algún saber, explorando este estado de desconocimiento en el que no se sabe nada acerca del modo en que una escena educativa puede tomar forma como espacio de vivacidad potencial, creo que un buen punto de partida para embarcarse en un nuevo pensamiento para explorar e improvisar un estado de desconocimiento es el «sin», como propone Rogoff. «Ese punto donde reside precisamente en las operaciones de reconocimiento de las limitaciones del pensamiento propio, de la dificultad de aprender algo nuevo hasta no olvidar algo viejo» (Rogoff 2010, pág. 3). Sin piel, sin ese entre cuerpos, sin el roce epidérmico de la palabra, ese «sin» sirve para indicar un estado donde reconocemos que teníamos algunos principios de navegación y algunos modos de pensamiento que nos sirven de poco para los problemas emergentes de este mundo colapsado.

En este sentido, me llama mucho la atención la velocidad de los discursos de la adaptación y productividad, que dejan poco aire para pensar y sentir el derrumbe, empujándolo a las sombras, como en una nota periodística sobre la enseñanza universitaria que pone de manifiesto todos los supuestos implícitos acerca de la práctica pedagógica donde lo único que aparece como problema es la falta de conectividad y cómo adaptar la toma de un parcial o un coloquio a las formas de la virtualidad (Bergonzi 2020).

Belén y Fabiana— Desde una composición quimérica entre feminismo y disidencia sexual, en *interruqciones* hacías una crítica de la diversidad y de cierta normalización de lo *queer*, ¿cómo ves hoy las derivas de estas categorías, conceptos, prácticas que ya no injurian tanto ni son tan raras? (incluso activistas *queer* migraron al feminismo y al *Ni una menos*). ¿Sucede hoy algo incluso peor cuando se habla de «el feminismo» como si fuera uno y se produce su mediomasificación o se institucionaliza académicamente? ¿Se puede seguir fugándose feministamente sin quemar definitivamente las naves? ¿Cómo hacerse fugitiva en este desierto y sus espejismos de aliados?

val— En *interruqciones* hay una crítica a las políticas de diversidad y a su epistemología neoliberal, mientras que lo *queer* se mueve a lo largo de todo el libro como crítica a la normalización y también atenta a las formas de pacificación de lo queer bajo las lógicas del mercado rosa, las políticas de asimilación o los estudios académicos

que reifican su fuerza revulsiva. Que reconocidos activistas *queer* hayan migrado al feminismo y al *Ni una menos* amerita una pregunta de por qué lo *queer* impugna el feminismo, como si fueran dos campos completamente separados, en todo caso se han obturado y silenciado las genealogías feministas críticas que permitió la emergencia de lo *queer*/cuir y sus cruces posibles.

En *interruqciones* justamente hay un capítulo dedicado a la intersección siempre conflictiva entre feminismos y disidencia sexual. Repongo un fragmento:

> «Feminismo y disidencia sexual no son campos de *praxis* desvinculados, por el contrario, componen un territorio de límites difusos y conexiones profusas, desvinculantes de ciertos modos puristas de hacer política con los que aprendí a pensar(me) en mi propio activismo sexo-político disidente. Más que un programa predefinido de antemano, con una secuencia de acciones ordenadas coherentes y con proyección duradera, feminismo y disidencia sexual se ensamblan en una sintaxis insólita y potente como modos de agenciamientos provisorios de flujos, intensidades y deseos, orillando sobre los márgenes, afilando los riesgos, diseminando aventuras, apostando a derivas de la fuga y la promiscuidad. Más que zona de conciliación, campo experimental de fuerzas creadoras; más que discurso de unidad, intersección de dudas y derrumbes de fronteras cristalizadas; más que punto de equilibrio, sitio de conmoción y pugnas» (flores 2017, pág. 101).

Podría decir que lo *queer* y la disidencia sexual se vuelven pegajosos y repulsivos a la vez. A su vez, también habría que pensar en todo caso por qué algunas feministas históricas querían migrar de este feminismo que se articuló en estos últimos años, fundamentalmente alrededor del *Ni una menos*, corporizado en una comitiva blanca, de clase media, académica.

¿Cómo aprender a vivir con mandatos contradictorios sin derivar en prácticas excluyentes? Si, como sugiere Alejandra Castillo, «el feminismo es por sobre todo una práctica deslocalizadora, por lo mismo no puede ser solo localizada en un movimiento, en la identidad» (Castillo 2011, pág. 21), feminismo designa un trabajo crítico de desmontar los artefactos culturales y las tecnologías de la representación no solo de las instituciones sociales, las estructuras estatales, las lógicas del mercado, los catecismos de la iglesia y los imaginarios artísticos, sino los fundamentos del propio feminismo como forma crítica de mantener vivo su pensamiento que siempre es campo de disputas.

Creo que esa fugitividad del pensamiento feminista, figura sobre la cual vengo trabajando en este último tiempo, no pasa por abandonar el movimiento, sino precisamente a estar atenta a las formas de

calcificación del movimiento y emprender la tarea crítica de esparcir una voluntad de incomodar, como un descalce de la conveniencia mediática y una perturbación de las convenciones teóricas y activistas, como una lesión o herida afectiva que se le imprime a la hegemonía de una voz, una torsión sentimental en el montaje emocional de una retórica triunfalista del feminismo que suele eliminar lo áspero, lo sombrío y lo refractario. Imaginar preguntas para comprender cómo moverse y a qué temer en la topografía de este presente turbulento y aterrador, para encontrar otro presente ausente, aunque quizá posible, como sugiere Haraway. Para mí esa fugitividad me vuelve más cercana al desencanto que a la fascinación, haciéndolo funcionar como un desorganizador de los conocimientos. El desencanto viene a perturbar el idilio del triunfo mediático, estableciendo no solo «una suspensión, sino además una promesa, porque el desencanto se sitúa decididamente entre el inicial encanto que inevitablemente lo precede y el reencantamiento que inevitablemente lo seguirá» (Rogoff 2017, pág. 45).

Creo que hay varios problemas que nos desafían a pensar el presente del feminismo: la deshistorización del relato de esta emergencia masiva, la reposición de la categoría «mujeres» como único y excluyente sujeto político del feminismo, la esencialización de dicha categoría y sus efectos de ontologización identitaria, la heterosexualización del movimiento, la violencia como significante casi exclusivo de la agenda política bajo una matriz binaria cristalizada en el par víctima/victimario, su espectacularización masiva y con especial énfasis en la tecnología del escrache, su inscripción política en un marco punitivo como único modo imaginable para su abordaje y resolución, la apuesta al Estado como articulador primordial de las demandas, el avance organizativo de un sector conservador y dogmático como son las radfem o TERF, entre muchos otros.

La fugitividad puede ser un relampagueo modesto y frágil de desencantamiento para que el feminismo siga siendo una poética del nombrar desacomodaticia y de riesgo.

Belén y Fabiana— Nos interesa preguntarte acerca de esa propuesta estético-política tan tuya que habita una suerte de «obsesión del lenguaje», una «existencia entre palabras y silencios». En ese sentido, ¿qué se despliega en esa idea que recorre *Una lengua cosida de relámpagos* según la cual «las palabras son de quien las desea»?

Entre deseo y palabra está la posibilidad de ruptura, interrupción y perversión de la normalidad lingüística y de su historia de dominio.

Repongo la cita completa porque insiste en estallar las prerrogativas de clase y los privilegios ilustrados:

> «Las palabras no son de lxs escritorxs, las palabras son de quien las desea, y en la historia del saqueo lingüístico de occidente, nos han enseñado a ceder ese deseo, a renunciar a nuestras palabras indisciplinadas, rústicas y cimarronas» (flores 2019).

Desear las palabras como diminutos artificios de vida con los que se transgreden los reduccionismos del mando y la sumisión, entrar en resonancia con el trazado infractor de impulsos utópicos y diagramas creativos de la emancipación. Imaginar estéticas de la oblicuidad para desalinear las jerarquías letradas: ¿quién tiene el poder de escribir? Dinamitar los monopolios de la palabra, arriesgarse a las rugosidades de tomarla con diferentes tonos, ritmos, texturas, sabores. La palabra no representa, produce acontecimientos mínimos, arriesga preguntas para pensar nuestros propios límites y perforar los clichés. Forja otras vías de existencia para abrir el apetito por otros modos de vida y politización sexual de la lengua. La escritura deja de ser un mero «instrumento» para comunicar, es experiencia de (des)saber y política espiritual.

La escritura como modo de vida que transforma la experiencia de la lengua y del cuerpo en travesía constante contra los límites y las prohibiciones. Como un ejercicio espiritual en el que la escritura se enfrenta a sí misma para perder sus bordes. Si la escritura es una forma de investigación, en su intrigante aventura involuntaria para crear multiplicidad de situaciones, construye modos de vivir.

Estar siempre en una relación excéntrica frente a las formas de vida ofrecidas es estar *queer*, andar oblicua, leer extraña, reordenando las relaciones entre las palabras, abriendo un horizonte de interrogantes refractarios a la normalidad. Así, la escritura es una práctica mágica que proyecta «momentos de epifanía silenciosa» (Rogoff 2003), evadiendo el saber correcto como impulso performativo hacia nuevas posiciones relacionales críticas a la normatividad. Ensayar lenguas tránsfugas para un decir teórico y erótico vivo que descolonice las imágenes de la relación escritura-vida. Un pensamiento mágico hecho de gestos escriturales de carácter autobiográfico que reclaman la proximidad con el abismo al vivir en espacios liminales, una amalgama de hablas que habitan la ambivalencia, la paradoja y la inadecuación del trance entre mundos.

Escribir como un estado de vagabundeo *queer*, de un deambular por lo imprevisto, lo inesperado, lo improvisado y lo sorprendente,

como una experiencia extática en los intersticios de múltiples mundos y disciplinas. Componer en sus entrelíneas una zona de contagio y contaminación transfronteriza. Escribir como un acto de alquimia que deshace el cuerpo, una práctica micropolítica y multiforme sin proyecciones teleológicas, rumiando inflexiones enunciativas antiestatales. Parafraseando a Foucault, la capacidad de resistencia o, al contrario, la sumisión a un control, se deciden en el curso de cada escritura. Porque cada palabra es una prueba, nos dice Anzaldúa.

La escritura como proclama, como desatino, como ficción, como seducción, como engranaje, como sentencia, como refrote, como evasión, como objetivo, como iluminación, como vuela, como abandono, como erosión (Eltit 1983), un metabolismo hecho con desechos del exterminio y una imaginación experimental para diseñar historias materialistas de la experiencia sensorial y los extravíos de la lengua que cultiva asombros como poética de contacto con el mundo. Una política sexual trastornada de desheterosexualización de sus cimientos.

Escribir como acto de perturbación permanente del modo de producción colonial, tramando pequeñas tentativas que plantean una relación diferente con el (no) saber, que nos permiten errar, improvisar, crear, decepcionarnos, seducir y yirar... re-inventar radicalmente las condiciones mismas de las preguntas y palabras que heredamos. Si las palabras son modos de relación, la escritura se convierte en experiencia de los límites y del misterio, en encuentros inesperados para dislocar el archivo ordinario de la normalidad, la transmigración afectiva de lo que no encaja. Una desbocada e intuitiva fabulación creadora, áspera y desesperanzada, accionando procesos de autoinvención en los intersticios. La escritura como modo creativo del hacer (des)conocimiento, o como diría GH/Lispector, un «laboratorio del infierno».

CAPÍTULO 10

Entreviendo a Gero Caro: ¿deshacer el género o cómo hacerse un cuerpo sin uno?

GERO CARO y BELÉN CIANCIO

Gero Caro o Gerónimo Carolina González Devesa se presenta como médique generalista, activista, militante trans, no binarie, parte del programa de salud sexual y reproductiva de Mendoza, referente en el departamento de San Martín. Desde el hospital donde trabaja, uno de los que recibió más personas afectadas por COVID-19, a cuarenta kilómetros al este de la capital de la provincia, a través de Whatsapp, llegan los audios con sus respuestas. Transcribo una voz que busca entre silencios, formas de inclusión más allá del lenguaje. En el intervalo de un mediodía de consultorio, se cuelan las interrupciones y se adivinan de fondo los sonidos del hospital, la cercanía de rutas y caminos rurales, paisajes que vi y viví. Con cada respuesta se diseminan otras preguntas virtuales. Fuera del registro, surgidas de charlas en los intersticios del tiempo pandémico y del trabajo, quedaron derivas y fugas de lo escrito en esta primera versión: la diferencia entre legalización y despenalización; el precio del medicamento que permite el privilegio de no pasar por el hospital; causales; la misoginia internalizada; la posición lesbiana más difícil de habitar, como imagen e imaginario corporal y social, que la de varón trans, joven, linde, simpátique; Preciado antes y después; cómo nombrar cuerpos en medicina, y más allá de la medicina, volverse token, el riesgo de hacer de sí – y de un territorio – un laboratorio de experimentación farmacológica no siempre consentida, la posibilidad de

percibirse y decirse más allá de nombres, órganos y posiciones: femenina/masculina, mujer (con o sin pene)/varón (con o sin útero)... La conversación con Gero Caro podría ser infinita.[1]

Belén— Una de las cuestiones que quizá se ha evidenciado en el contexto actual y en las tensiones y (des)articulaciones de los feminismos, los estudios de género y estudios trans es la de la representación, incluso con aquello que retoma Blas Radi[2] desde Deleuze y Foucault, el problema de «hablar por». También podría pensarse esto en relación al «visibilizar por» o «producir una imagen por» en un mundo de hegemonía audiovisual... ¿qué te parecen los modos o formas de representación, no representación, presentación o re-presentación, o las formas de desmontarla, que circulan en los medios, en el cine, en el audiovisual, en el teatro, de personas trans y no binarias? Considerando que, por lo menos en Argentina, si bien hay muchas producciones audiovisuales, a diferencia de otras áreas culturales (poesía, literatura, música, teoría, física, medicina...) no hay hasta donde sabemos, por ejemplo, directorxs (aquí una x, porque la «e» en este caso confunde) de cine o audiovisual trans.

Gero Caro— Con respecto a los modos de representación, a lo que es el arte, la parte audiovisual, en general en lo que es la sociedad, venimos de cierta forma, apareciendo hace poco. Hace poco hemos logrado que en el discurso se nos reconozca, no solamente diciendo

[1] Al momento de realizar esta entrevista en noviembre de 2020, todavía no se había aprobado la ley 27.610 del 30 de diciembre del mismo año que estableció el derecho al aborto asistido y gratuito, ni se había aprobado el decreto 476/21 que incorporó la nomenclatura «X» en el Documento Nacional de Identidad. Gero Caro todavía no tenía un DNI con esas características. Esta categoría que pretende englobar a todas las personas no identificadas como M/F, no es del todo aceptada por quienes se encuentran fuera del binario. Así está expresado en la página del colectivo «Todes con DNI» en cuanto «una única categoría margina a la encriptación identitaria, mientras se jerarquiza a la M y la F que sí acceden al derecho a ser nombradas específicamente (...) Generando políticas públicas para nosotres sin muches de nosotres se ha llegado a un decreto que no resuelve la falta de reconocimiento de la mayoría de las identidades. Esto resulta particularmente grave en un contexto de avanzada de sectores antiderechos. Los crímenes de odio no cesan, y los esfuerzos por contenerlos, así como por buscar a las personas desaparecidas son siempre insuficientes. #DondeEstaTehuel» (<https://todescondni.com/no-todes-somos-somos-x>).

[2] Blas Radi: «Defundamentos y postfundaciones: revoluciones conservadoras, tecnologías de apropiación y borramiento de cuerpos y subjetividades trans en la obra de Preciado». Sexualidades, Serie monográfica sobre sexualidades latinoamericanas y caribeñas, n.º 12, julio, 2015.

nuestras identidades, no solamente englobándolo como disidencia, sino también utilizando el lenguaje inclusivo para que todes podamos ser parte, mínimamente, de lo que es el discurso en la sociedad en que estamos existiendo. Con respecto a lo que son los audiovisuales, pudimos ver cómo la comunidad se planteó hace poco que las representaciones debían ser no solamente desde una perspectiva heterocisnormativa, sino que deberían ser desde el colectivo, de cada uno de esos colectivos que se intentaba representar. Hubo todo un debate hace poco con la serie que empezó en Argentina planteando la identidad de un varón trans, actuada por una mujer cis, no se si heterosexual... esos pequeños detalles no se perciben. Como no entender que la mirada cis hetero no es la de todes. Por más que uno quiera empatizar no va a ser la mirada exactamente del colectivo. Pero, también, vos lo leíste, en el artículo de Blas que planteaba la anécdota de *Los muchachos no lloran* (Radi 2018), lo difícil que es para personas como yo, o más tal vez para otras identidades, sentirse representades en la sociedad en algún personaje, en alguna historia, en algún relato... El hecho de que haya sido una mujer cis heterosexual la que haya representado el papel de un varón trans... hizo que a mí no me llegara. No pude identificarme con esa historia de la forma en que tal vez lo hubiese podido hacer, porque la verdad no se veía, yo no veía a un varón trans... seguía siendo una mujercis que en cierta forma se estaba disfrazando. Los pequeños o grandes detalles que uno puede ver o percibir en personas que realmente están o vivieron una transición, no estaban. Y, bueno, nos dejaron sin la posibilidad de une verse identificade en una historia, en una película, y encima de Hollywood. La mirada heterocis no solo no es la única, sino que no siempre es la correcta.

Belén— Un comentario respecto a esta pregunta era cómo es tu percepción de esto a nivel local, en Mendoza y en tu lugar de trabajo que no es la capital, no es un entorno desde donde suelen producirse, generalmente, las prácticas culturales, teóricas, legislativas, los lenguajes y categorías, que definen los debates y pretenden ampliar ciudadanías y derechos, también a veces producen las líneas de debate hegemónicas. ¿Pensás que esto ha ido variando, ha influido en algo la ley de identidad de género?

Gero Caro— Creo que depende hacia donde mire une va a ver un poco más de colectivos diversos o no. La verdad es que yo intento,

por una decisión política, estar más atente a lo que es la parte cultural de los colectivos. Por lo cual veo un poco más de apertura, de visibilización de personas de distintos colectivos, siendo parte de sus personajes, de producciones de música, de arte en general. Hemos... he podido participar en algunas pequeñas producciones que se han hecho. Lo bueno es que creo que toda la movida cultural que hay tiene una red, no está solamente en Mendoza, no está solamente en Buenos Aires, se han podido conectar. Fue algo muy lindo lo que pasó con Goza Record, productora de música de la Radio futurock y Barbi Recanati, no sé si la conocés, que empezaron a producir todo lo que no era varón cis heterosexual y hubo un par de grupos de música acá en Mendoza de chiques que lograron tener producciones audiovisuales, que conectaron con lo que es Buenos Aires que para nosotres también es una apertura a muchas más opciones y tal vez a salidas de lo que es el país... Así que, bueno, si uno lo mira por ese lado, se están haciendo un montón de cosas y la verdad es que une se ve representade. Pero, si vemos en general, si vemos en la tele cotidiana, que la verdad no soy de observar mucho, siguen habiendo las mismas faltas, siempre volvemos a las típicas producciones que dejan mucho que desear. Se ve mucho *pinkwashing* también y utilización de temáticas, o historias, o problemáticas que están habiendo desde el feminismo, desde los colectivos, para vender o para utilizar... Todes dicen «bueno, por lo menos se está hablando»... bueno, se está hablando no de la manera correcta... «sí, bueno, estamos logrando que la gente hable un poco más»... Yo la verdad que tengo una dualidad con ese sentimiento, porque de cierta forma en mi trabajo también tengo que pactar a veces, pero bueno, me voy quedando con pequeñas gratificaciones en lograr que vaya habiendo cierta apertura. Porque también entiendo que para otras personas los caminos son distintos y que hay que tener paciencia, pero también hay que entender que somos colectivos que venimos teniendo mucha paciencia, hace mucho tiempo, y es normal que a veces se termine, esa paciencia, por momentos...

Belén— Lo extraño es que no se haya terminado ya... La segunda pregunta tiene que ver un poco con la anterior en relación al reciente cupo laboral que garantiza un 1 % de la totalidad de cargos y contratos para personas travestis, transexuales y transgénero: ¿Cómo hacer una práctica que permita no reproducir lo que suele llamarse tokenismo o *pinkwashing*? Sobre todo en un momento de emergencia sanitaria como el actual con la pandemia que redefine

los términos de comunidad e inmunidad, de salud, e incrementa la precariedad y exclusión.

Gero Caro— Con respecto al cupo laboral trans, si es algo ganado o si es tokenismo o es *pinkwhashing* o algún tipo de *whashing*, yo creo que como sociedad esto lo venimos viendo o lo venimos viviendo hace rato. Me gusta también mezclar un poco esto con la teoría de Ted Kaczynski (en realidad lo hace Leonor Silvestri), con respecto a cómo la sociedad se actualiza y venimos viendo versiones de tokenismo hace rato. Creo que la última fue el cupo femenino… siempre van a ser lugares que pueden tener posibilidades de acción o no. Puede quedar solamente como un lavado de cara, para una institución o proyecto o empresa (en este momento estaríamos hablando de la parte pública), puede quedar en eso, pero puede haber también una utilización del puesto, del «poder» que da ese cupo, esa posibilidad, ese porcentaje de opinión, de producción, que también nos están habilitando. Que nos están «habilitando», digo entre comillas, porque debería estar ya habilitado, pero, bueno, entendiendo que se están abriendo espacios constantemente en esta sociedad, porque es parte de lo que la sociedad hace también para su propio funcionamiento. Entiendo que trabajando en el Programa de Salud Sexual y Reproductiva y a raíz de que aparecí como algún tipo de figura pública, por el hecho de haber pedido mi rectificación de partida y haber publicitado esto en los medios para visibilizar (que era lo que yo más intentaba hacer con la exposición de mi cuerpo y de mi persona y de más), creo, obviamente, que soy y fui utilizade como una figura de tokenismo o *whashing* de personas o instituciones. Pero, bueno, yo también intento desde esa postura que se me habilita tratar de luchar a favor de lo que yo considero. Y sí entiendo que puedo tener una perspectiva de género, una perspectiva que me da también mi recorrido y también mi feminismo, que veo que alrededor no es muy habitual. Entonces utilizo el lugar donde estoy de la mejor manera que me va saliendo, aunque a veces siento que pacto ciertas cosas porque me estoy metiendo en un *cis*tema, del cual muchas veces me dan ganas de huir. Pero siento que tengo muchos recursos y privilegios con los cuales puedo ir de a poco tratando de transformar ese tokenismo en una producción de saberes para mí y para otres, y desde una mirada que observo que no es la que comparto generalmente con mis compañeres de laburo, la mayoría de las veces.

Belén— El cupo laboral sería también entonces un modo de reconocer el derecho al trabajo de un modo más amplio en personas que suelen ser encasilladas en una identidad y con esto en determinados trabajos o actividades. En relación a esto, ¿cómo ha sido tu experiencia en la práctica de la medicina?, ¿ha sido posible atravesar los dispositivos de exclusión que se producen en los espacio públicos o privados? Leyendo literatura y teoría trans, la medicina, o algunas de sus versiones, como medicalización, se vincula a la normalización y a la patologización, como suele ocurrir con la biologización, cuando incluso desde argumentos biológicos el binarismo de género puede desmontarse, ¿es posible realizar otras prácticas médicas? La ley de identidad de género y la posibilidad de una expresión del género autopercibido, que se fuga de la patologización y de la intervención corporal obligatoria, como el cupo laboral, ¿están todavía en un nivel de abstracción o han podido irse modificando las prácticas cotidianas?

Gero Caro— Bueno, voy contestando esta pregunta de a poco porque es larga y se van mezclando las ideas que quiero expresar... con respecto a lo que es el ejercicio del poder en la medicina en particular, y en lo que es la medicina occidental de la que venimos intentando tratar de salir (un sistema paternalista, patologisista), hay un poder que te viene dando el «paciente» (entre comillas, porque no estoy de acuerdo con ese término). Pero porque está instalado de esa forma, uno entra en la medicina, para mí, como con esa, vamos a decirle, «ventaja». Bueno, teniendo yo también las otras desventajas por ser una persona no cis, por haber empezado en la medicina sociabilizade como lesbiana, como un «personaje», como una vez me llamó un profesor, por mi imagen corporal, por mi expresión de género que siempre fue más andrógina. Por lo menos desde la facultad tuve esa dualidad. Además suelo ser una persona que me gusta empatizar, creo que es lo mejor que puedo hacer en mi profesión y particularmente, creo que ahí pude ver una dualidad del ejercicio del poder. O, no una dualidad, sino muchas variables o matices con respecto a desde dónde se puede ejercer, ¿no? Siempre desde mi postura, tal vez no puedo hablar desde más arriba. Pero bueno, la idea es también entender que desde donde yo puedo estar, puede haber variables y puede haber una puja desde ciertos lugares, estrategias también para tratar de escapar al lineamiento de poder que une ve, hace que une pueda tratar de trabajar en los espacios que va logrando para hacer cambios. Entendiendo que hay privilegios,

recursos. Otra cosa que yo a veces he marcado mucho, entendiendo que aunque pueda ser, pongámosle, vamos a usar una palabra, disidencia... pongámosle que yo pueda ser una disidencia, también soy una persona de clase media, con una profesión... en Mendoza, también sociabilizade como más chete, o con ciertas necesidades básicas más que satisfechas desde un principio y tal vez con una familia que me ha bancado mucho. Eso también ha hecho que ciertas minorías estructurales a las que pertenezco socialmente no se vean tan reflejadas. O sea, se ven más opacadas por otros privilegios que en la sociedad de Mendoza se valoran un poco más. Somos más pueblo chico, entonces si une se conoce, te conocen y demás, hay cosas que, bueno, se valoran más, y yo entendí eso desde un principio. Más en lo que es medicina, en lo que es salud, que se mueve mucho bajo contacto, bajo lograr hablar con alguien, tener el teléfono de alguien... Entonces, la verdad es que he intentado manejarlo desde otras variables y entendiendo que las cosas no van a ser de la manera que me dijeron que iban a ser, sino entendiendo qué privilegios voy teniendo, qué recursos, y que intento utilizar para lo que considero que es un cambio, o muchos, que necesitamos. De todas formas entendamos que la medicina es una institución que generó poder normalizando, no solamente identidades no cis, sino todo lo que salga de «la norma». La medicina como institución normalizadora, no solamente patologiza y paternaliza a las identidades no cis, sino que lo hace con todas las identidades. En ciertas temáticas se han ido modificando ciertas estructuras, creo que estos últimos años han sido muy importantes, por ejemplo también para les cuerpes gordes, para personas que quieren elegir qué tratamiento utilizar, si quieren un tratamiento, entender cómo es, cómo funciona tu cuerpo. Es también una elección y responsabilidad de cada persona. No solamente de le médique tratante o de le trabajadore o profesional de la salud. Sí, obviamente, que con cada tópico nuevo se produce también una oferta del mercado capitalista, con lo cual hay cosas que se ponen de moda y se necesita información. Yo creo que se está investigando mucho, porque empezó de pronto un mercado grande de tratamientos de hormonización, de cirugías adaptadoras, pero así también otras prácticas. No solamente la medicalización o las intervenciones quirúrgicas, sino otras actividades como fonoaudiología, actividades físicas particulares para adaptaciones corporales. Se reconoce que se necesita información en toda esta temática, y se están produciendo muchas experimentaciones en personas que no

siempre son alertadas. Eso es algo que la medicina hace constantemente, no decir toda la verdad, a veces en nombre de la cura de una patología, causal que genera empatía, por momentos… Pero tener identidades no cis no es una patología.

Además observamos una patologización constante de distintas funciones corporales que salen de una norma. Bueno, ponele que pudiésemos entender una investigación en una patología, pero ahora sigue habiendo experimentaciones y principalmente sin informar al colectivo y más con este bum que ha habido, cuando se produjo el cambio en el listado de enfermedades internacionales (Clasificación Internacional de Enfermedades [CIE], de la Organización Mundial de la Salud [OMS], 2019). Nuestro país se adelantó con la ley de identidad de género, del 2012, pero al modificarse el listado a nivel mundial, respecto a las identidades no cis, el bum en el mercado es internacional. Por eso también se mueven cifras, por eso también en un país, en el cual ya se vienen haciendo tratamientos, hay una investigación mucho más marcada con respecto a cómo van respondiendo les cuerpes a distintos tratamientos. Siempre desde una mirada de la medicina, de institución, de normalización, marcando ciertos caminos que no siempre son los que las personas quieren para su cuerpa o para su transición. Lo más importante que hay que entender es que nuestra ley dice que cada persona puede hacer lo que quiera o necesite para que su cuerpo exprese la identidad con la cual se autopercibe, entonces no hay un solo camino y, lo más importante siempre, que las personas pueden ir eligiendo con la información necesaria qué pasos quieren dar y qué no. Las distintas opciones no siempre son médicas o con medicación, hay otras y es importante que les profesionalxs de la salud no vayamos solo hacia el punto que es más productivo económicamente, que serían los laboratorios, sino también hacia opciones alimenticias, de tratamientos que en cierta forma no vengan de una farmacéutica gigantesca. También hay que dar la posibilidad a cada persona que pueda elegir y como profesionalxs irnos capacitando y viendo opciones que no sean solamente la que nos golpea la puerta. Así que la lucha contra la patologización y medicalización no solamente atañe a les profesionalxs de la salud, sino que tenemos atrás una industria, que también se sufre un poco con respecto a las personas que quieren usar otros tratamientos. Lo vemos mucho también con la ley de autocultivo que se está tratando ahora de promover, el peso que tiene la industria farmacéutica al momento de liberar opciones.

Belén— En este contexto, una de las cuestiones más difíciles de consultar, creo, sigue siendo la de la hormonización o los otros tratamientos, terapias o adaptaciones (todas palabras que, de todos modos, tienen resonancias todavía patologizantes o normalizadoras) ¿qué te parecen las guías que se han ido haciendo para equipos de salud como la de «Atención de la salud integral de personas trans»? Por otro lado, leyendo un artículo de Mauro Cabral, de hace un par de años, proponía allí la transgeneridad, no como identidad sino como dispositivo de lectura[3] y como producción de saberes muchas veces excluidos de la academia y de la «perspectiva de género», a veces vinculada a la diferencia sexual binaria y a las categorías de hombre y mujer, aunque se entienda al género como construcción social o como categoría relacional. Algo similar se ha planteado respecto a la ESI, ¿cómo te parece que esto podría modificarse o variar de algún modo?, ¿existe un modo de decir y percibir que «nunca es el cuerpo equivocado», aunque se desee otro y aunque la expectativa social sea estructuralmente excluyente de corporalidades no hegemónicas más allá de la autopercepción y del género?

Gero Caro— Lo que se logró principalmente con la modificación en el listado de enfermedades internacionales fue que no hubiese una paternalización y un solo camino en las adaptaciones corporales. Se entendió que la adaptación depende de lo que cada persona quiera o no hacer, o necesite o no hacer según cómo se autoperciba y quiera expresar su género. La guía que mencionás es una guía que, a mi gusto quedó vieja, por decirlo de alguna forma, que habría que actualizar. Hay una guía, en la cual participa Blas, participa Marina Elichiry, del 2019, que plantea adaptaciones corporales, físicas, sin un binarismo de género. O sea no hay transición de varón a mujer o de mujer a varón, va según una concepción no binaria, planteando también la no normalización de las genitalidades intersex y principalmente no plantea, por ejemplo, una masculinización de pectorales, sino adaptación de pectorales. No plantea una hormonización, una

[3] Mauro Cabral «La paradoja transgénero», en Ciudadanía Sexual. Boletín Electrónico del Proyecto Sexualidades, Salud y Derechos Humanos en América Latina (Lima) Vol. 2, n.° 18. Las guías de salud son: AAVV (2015) *Atención de salud integral de personas trans. Guía para equipos de salud.* Buenos Aires, Ministerio de Salud y AAVV (2019) *Guía de tratamientos de modificación corporal hormonal para personas trans.* Programa Provincial de Implementación de Políticas de Género y Diversidad Sexual en Salud. Ministerio de Salud de la provincial de Buenos Aires.

masculinización hormonal, sino tratamientos hormonales con testosterona o tratamientos hormonales a través de estrógenos o con bloqueadores. O sea, no lo plantea desde un binario. Además la anterior tiene muchas imágenes, y a mi me parece que las imágenes son normativas, son normas: ¿por qué una mujer trans tiene que verse de esa forma?, ¿por qué un varón trans tiene que verse de esa forma?, ¿por qué una persona no binaria tiene que verse de esa forma? Lo principal que tiene esta nueva guía, que fue la última que yo tuve en mis manos, es eso, no tiene imágenes, las cuales nos normalizan o nos esquematizan la cabeza de alguna forma. Tampoco plantea una base binaria sobre hacia dónde van les cuerpes y apunta a que la adaptación sea, si es que la persona la necesita y la quiere, como la persona quiera y la necesite y, no solamente adaptaciones hormonales o cirugías, se proponen otras actividades como fonoaudiología, actividad física, etcétera.

Entendiendo que, a través de una paternalización, adultocentrismo y patologización y principalmente normalización por parte de las instituciones, creemos que hay opciones duras con respecto a cómo uno puede ser o debe ser, o cómo las personas deben ser. Así, en las niñeces a través del adultocentrismo se impone cómo le niñe tiene que ir viviendo su vida, creo que el cambio de paradigma que se da rompiendo los binarios es entender que no hay una fórmula para todo el mundo, que cada une va teniendo su camino. Parte de lo que tuve que sensibilizar con algunes docentes y trabajadorxs de la educación, fue entender que como institución, así como en la medicina también, nos enseñaron que une sabía los caminos que debían tomar las personas. «Porque hay una norma que acatar, y ese camino normativo es el correcto». Lo que hay que entender ahora, y la ruptura del binario de género lo marca bastante, es que no hay caminos certeros, lo cual no quiere decir que vamos a negar los caminos que ya existían, sino que vamos a sumar más caminos y que cada camino debe tener las posibilidades de irse creando. Porque si no, volvemos a intentar estructurar personalidades, procesos, y ahí es cuando generamos, en cierta forma, esa disforia que se puede percibir en las personas que no entran en ciertas categorías. Porque, obviamente, no se produce la disforia por la personalidad o por lo que la persona es, sino por lo que la sociedad te hace sentir. Porque al haber una norma única en la cual debemos entrar todes, obviamente une se siente fuera, esto es el sentimiento de disforia. Creo que uno de los pasos que viene a dar la ruptura del binarismo de género es

esto, entender que hay tantos géneros como personas. Parte de lo que logró, o venía a generar la ESI, es que se fue incorporando a nuestras vidas con la información que ya tenían algunes docentes o las personas que iban marcando estas enseñanzas o caminos. La verdad es que es bastante difícil, a veces, tener estas perspectivas de género no binarias cuando cada persona no se ha puesto a indagar sobre su propio género, ¿no? Tratar de ver cuánto entramos cada une o no en la norma y cuánto cada une tenemos nuestros procesos y nuestros caminos y no por eso es más o menos importante, porque sea tu camino y sea distinto a la norma. Creo que con eso la ruptura del binario de género da un paso bastante grande, al entender que, por más que una persona haya sido sociabilizada de una forma por el sexo biológico y el género que le asignaron al nacer, no quiere decir que pueda ir autopercibiéndose y expresando su género de distintas formas. Principalmente, si las herramientas que le damos, desde una ESI o una perspectiva de género no binaria, es para que la persona pueda expresarse, de la manera que sea y no dentro de una norma que uno entiende que es la correcta o la única.

Belén— En el marco de todas estas experiencias y reflexiones, ¿cómo ha sido tu relación con los feminismos? Considerando que cada vez hay más multiplicaciones o diseminaciones y es más difícil pensarlo como una práctica, movimiento o marea homogénea (aunque en los medios o la academia se instale como tópico hegemónico incluso vinculado a la política partidaria). Cada vez hay más diferencias y fugas o variaciones como los transfeminismos, pero también diferenciaciones con los estudios o teorías trans. Entiendo que, de todo modos, tu experiencia tiene que ver más que con teorías con el activismo y la práctica.

Gero Caro— Para mí llegar al feminismo fue entenderme como persona, en sentimientos y controversias que tenía particularmente con respecto a la sociedad, y entenderme parte de un grupo.[4] Fue también por lo cual me animé a poder expresarme, a emprender el camino de la rectificación del DNI. Empecé un poco en el feminismo por el aborto, fue uno de los temas que más me movilizó y con el que me costaba ser racional por momentos, porque siempre me dio

[4] Gero Caro ha participado en diferentes programas y actividades no solo dentro de colectivos de disidencia sexual, feministas o no binarios, sino también en programas educativos, radiales o televisivos como *Trincheras. Instantáneas de lo urgente*, realizado por Sofia Bollati y Giuliana Santarone para Señal U, 2018, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Wp4zqudcpW0>.

mucho enojo… Acá tenemos un hospital que tenía «la» maternidad pública, y en un momento en que yo cursaba ahí de las seis camas tres o cuatro de terapia intensiva estaban ocupadas por mujeres, o en ese momento mujeres, menores de dieciséis años que habían intentado abortar. Encima, iban a tener un proceso legal a partir de eso. La verdad, fui viendo cómo se generaban redes principalmente de apoyo, cómo salíamos a la calle y éramos muches con un mismo fin y laburando no solamente por el fin propio, sino por el de les demás y tratando de buscar una equidad que no se veía y que obviamente todavía no vemos. Así es que agradezco mucho a los feminismos. Yo creo que lo particular y lo más hermoso que tienen los feminismos es que son muchos y que a la vez de ser muchos, entendemos que por más que hay este juego de poder, el poder principal, no lo tenemos. Sigue habiendo ahí un binomio, en el cual estamos obviamente en la parte de las minorías estructurales y eso mismo hace que tengamos un debate constante que hace que estemos creciendo constantemente incluyendo nuevas categorías, personas, identidades, poniendo la lupa en distintos detalles. O sea, no quedándonos con una sola opción, con un solo camino, sino que a través de ser muches y de tener que escucharnos y discutir vamos creciendo constantemente, creo que eso es lo más rescatable, lo más importante que tienen los feminismos. Por lo menos por ahora los llamamos así, tal ves después los llamemos de otra forma. Creo que sin toda esa red de apoyo y de sororidad (las redes de socorristas, la campaña por el aborto legal, seguro y gratiuto y la red de profesionales por el derecho a decidir…) y de empatía y de tratar de generar una equidad, yo no podría estar haciendo el trabajo que hago, por más que exista un sistema de salud, un programa de salud sexual y reproductiva. Los derechos como la ILE (Interrupción Legal del Embarazo) – esperemos que pronto IVE (Interrupción Voluntaria del Embarazo) – , o las adaptaciones hormonales o adaptaciones físicas, siguen manejándose a través de profesionales amigables, que comulgan con el tema, que le ponen el cuerpo, que tienen vocación, que salen de los feminismos y de las luchas populares y de los colectivos, y no vienen de otros lados, normalmente. No es que va a venir un director del hospital a hacer este tipo de trabajo. Venimos de abajo, luchando desde donde podemos, intentando hacernos nuestros espacios en las instituciones, para poder laburar por las personas y por nosotres.

Con respecto a la pandemia, y los derechos que hemos alcanzado, las ILE se siguieron realizando, se atendieron como una emergencia.

Pero, sí, disminuyeron mucho los accesos a otros requerimientos que necesitamos para la ILE. Por ejemplo, las ecografías, analíticas, electrocardiogramas, y se notó mucho más la objeción de conciencia, por ejemplo, en las personas que hacen estos estudios, cuando se solicitaba una ILE. Se vio mucho más la falta de derechos. Yo trabajo además en un hospital que encima está en la parte más rural de la provincia, entonces la posibilidad de una persona de llegar al hospital... la verdad es que tuvimos que hacer un esfuerzo muy grande para que las personas no anduvieran tanto por la calle, cuando no se podía,[5] para poder solucionar la falta de recursos que había en el hospital por otros lados. Eso se consiguió a través de redes y de personas que laburamos en esto 24/7, por más que nos paguen por 24 por semana. Lo que no se continuó fueron las hormonizaciones, solo las que se estaban haciendo, no se empezaron nuevas, obviamente las cirugías programadas tampoco... la verdad que se entendió que era por la pandemia. Sí se evidenció que las personas que podían tener llegada, son personas que, o tienen los recursos económicos, o los sociales, o los geográficos. Por estar más cerca de la ciudad, a veces lograron más cosas que obviamente personas que están más lejos, no cuentan con la plata, o no tienen las conexiones, no logran. La pandemia lo que visibilizó fue que más que derechos seguimos teniendo privilegios, porque no son para todo el mundo.

Belén— Por último, me gustaría saber, si se puede, por qué finalmente no pudiste obtener un DNI sin determinación de sexo, y cómo esto tiene que ver con el binarismo instalado.

Gero Caro— Sí, obviamente, hubiese sido más fácil quedarnos dentro del binario. Pero, bueno, fue parte de mi proceso. Yo venía de hormonizarme con testosterona, había leído además *Testo yonqui*, venía como con toda la idea de una ilusión que yo tenía de chique, que era que mi cuerpo tuviese menos estrógenos... de repente poder hacerlo realidad, fue también en cierta forma, probar con mi cuerpo. Después también lo que yo tenía muy claro era que quería extraerme las mamas, adaptarme los pectorales, pero no tenía claro (y en algún punto se hizo como muy importante)... no quería ser sociabilizade como un varón trans. En todo este proceso, contacto con Eleonora Lamm, doctora en derecho y bioética que en ese momento estaba en la corte de derechos humanos en Mendoza. Ella me dijo que hay una posibilidad, según la ley de identidad de género, ley en la que

[5] Por el ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).

ella participó, que es una ley no binaria, que podíamos pedir que no apareciera género, ni en mi partida ni en mi DNI. Esto es algo que se produce a nivel mundial la WPATH (World Professional Association for Transgender Health: Asociación Profesional Mundial para la Salud Transgénero), labura con esto y cuando comenzó el movimiento Stop Trans* Pathologization en 2012 (Stop a la Patologización Trans), uno de los primeros pedidos fue, además de dejar de normalizar a las anatomías intersex, sacar el sexo del DNI. Porque no solo es algo que ya no interesa, produce además más confusiones, porque por ejemplo ahora si en mi DNI aparece sexo femenino, no tiene nada que ver con mi anatomía o con mis hormonas, o con mi género. Entonces, es algo que mundialmente se está pidiendo. Obviamente que se entiende que en una sociedad donde el binomio de género viene siendo algo que regula todo, desde que empezó esta sociedad moderna, hay muchas cosas y detalles que hay que ir modificando. Yo no soy abogada y hay muchas cosas que no sé, pero sé por ejemplo que la parte de filiación habría que modificarla, el código civil y comercial, el artículo 26, tiene que sufrir modificaciones para que esto pueda funcionar. Se entendía que íbamos a tener que vivir un transcurso de adaptaciones y modificaciones para que esto pueda no solamente aparecer en un par de DNI, sino que pudiera funcionar para todes. En un principio, que también debe haber sido un poco de rosca política, nos dijeron que los DNI iban a estar. Particularmente, yo entendí que la gran posibilidad era que no, y muches también, por eso muches esperaron a ver qué pasaba con nuestros DNI para ver si hacían o no la rectificación de la partida. La verdad es que lo que nos están planteando ahora es que nosotres propongamos qué deberían decir los DNI, o qué modificaciones hay que hacer. Entendiendo que estamos en un país donde la paridad de género o los cupos laborales son leyes nuevas o que todavía están en creación, pedir entonces que saquemos el sexo del DNI es un paso que todavía tal vez muchos colectivos no están dispuestos a dar. Está bien, y entendemos el porqué. Por ejemplo, en Holanda se hizo un proceso paulatino, en el que primero se puso la x, que no estamos de acuerdo (porque es marcar o englobar a las «disidencias» en un tercer genero y queremos ser nombrades), pero es un paso hacia delante y después se planteó en un par de años sacar totalmente el sexo del DNI. Nosotres entendemos que deberíamos hacer un camino parecido. Pero desde el gobierno deben ir planteando los pasos, no solamente desde los colectivos que no tenemos ni el

poder legislativo, ni el judicial para ir haciendo las modificaciones. Solamente tenemos el poder colectivo.[6] Lo qué sí estamos entendiendo es que ya son dos años indocumentades. La paciencia o el tiempo para estos pedidos se está alargando, más con la pandemia. Ya hay ciertas urgencias que resolver. Está el caso de une chique en Alemania que se le está complicando mucho, porque tiene una partida con un nombre y un género, un DNI con otro nombre y otro género, entonces se le complica bastante hacer cualquier tipo de trámite allá, en un país extranjero. Bueno, acá también, yo todavía no he tenido que actualizar pasaporte o el carnet de conducir, pero puede que tal vez no me dejen sacar el carnet de conducir, porque estoy indocumentade y mi DNI está en proceso y, encima, tengo una incongruencia con respecto a mi partida de nacimiento. Creo que estamos en un proceso mundial y que vamos hacia un mismo lado todes, pero tiene que ser un laburo en conjunto, que no solamente es el del colectivo, sino un trabajo de la sociedad en general. No solamente va a pasar por un cambio en los DNI, sino por un cambio de cómo se conciben las familias, les xadres, los vínculos, antes había solamente una opción de vínculo monogámico, en una familia, todas esas cosas van cambiando y son parte de romper principalmente el binomio de género.

[6] Acerca de este activismo no binario, véase <https://todescondni.com> y <https://www.facebook.com/TodesConDNI>.

Autorxs

Belén Ciancio. Trabaja en docencia e investigación en CONICET. Es también practicante audiovisual. Luego de la licenciatura en Filosofía (UNCuyo), estudió, intermitentemente, cine y literatura. Después de nomadismos transoceánicos, errancias e incomodidades académicas varias y diversos trabajos, se doctoró en la Universidad Autónoma de Madrid y es máster por la Universidad de Toulouse y por la Universidad de Salamanca. Ha coordinado y participado en diferentes proyectos y colectivos culturales, autogestivos, de curaduría y producción audiovisual. Ha dirigido proyectos de investigación, acompañado tesis y publicado varios ensayos y artículos acerca de Gilles Deleuze, teoría crítica, estudios de memoria y de género y el libro *Estudios sobre cine: (pos)memoria, cuerpo, género* (2021).

Nazareno Bravo. Licenciado en Sociología (UNCuyo) y Doctor en Ciencias Sociales (FLACSO). Investigador adjunto del CONICET y docente de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Sus temas de investigación han abordado los cruces entre activismos, memoria, acción colectiva, prácticas artísticas y autogestión. Hasta el momento publicó dos libros, *(Re)inventarse en la acción política* (2012) y *Apuntes de la memoria* (2014) y numerosos capítulos y artículos en revistas científicas así como notas de divulgación. Además ha dirigido proyectos de investigación y extensión universitaria y acompañado trabajos de tesis de grado y posgrado. Forma parte de la agrupación Hijxs-Mendoza y desarrolla un trabajo de investigación-acción participativa en el circuito local de fanzines.

Patricia V. Benito. Actualmente es doctoranda en Humanidades y Artes en la UNR y becaria doctoral de CONICET. Egresa como Profesora de Grado Universitario en Artes Visuales de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Se desempeña

también como artista visual, productora de proyectos artísticos multidisciplinarios y gestora de arte. Forma parte de la Asamblea de Trabajadorxs de las Artes Visuales de Mendoza. Sus investigaciones teóricas abordan al arte contemporáneo en cruce con la tecnología y la política. Ha realizado varias publicaciones en libros y revistas especializadas, nacionales e internacionales. Forma parte de la Red Latinoamericana de Análisis de Redes Sociales. Participa en congresos internacionales en Brasil y Colombia, como también nacionales en Rosario, Córdoba, Catamarca, San Juan, Buenos Aires, entre otros.

Luis Ignacio García. Docente y ensayista. Es Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) e investigador del CONICET y profesor titular en la UNC, a cargo de la cátedra Estética y Crítica Literaria Moderna. Ha participado en múltiples proyectos y programas, y actualmente dirige el proyecto Secyt-UNC «Estética y política en el pensamiento contemporáneo». Se ha involucrado en distintos proyectos editoriales y curatoriales. Ha centrado sus intereses en el cruce entre estética y política en el pensamiento contemporáneo en general, y en los debates culturales locales en particular. Entre sus principales publicaciones se cuentan los libros *La Babel del odio. Políticas de la lengua en el frente antifascista* (2021); *La comunidad en montaje. Imaginación política y postdictadura* (2018); *Modernidad, cultura y crítica* (2014); *Políticas de la memoria y de la imagen* (2011), entre otros.

Juan Péchin. Licenciado en Sociología (Facultad de Ciencias Sociales, UBA) y Doctor en Ciencias de la Educación (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Investigador asistente en el CONICET con sede de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Estudios de Género (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Investigador en el Centro de Estudios y Políticas de Género de la UNTREF, asesor externo en el Proyecto de Investigación «Feminismo y estudios críticos en discapacidad: diálogos subalternos e interseccionalidad» de la Facultad de Trabajo Social, UNER. Docente universitario de grado y posgrado (UBA, UNTREF, IFSA-Butler University, UNComahue, UNER, UN de La Plata, UN San Juan Bosco de la Patagonia), y docente de formación y capacitación docente (CePA y varios institutos de formación docente de la Patagonia y otros espacios institucionales de formación y capacitación en ESI).

Marina Sarale. Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UNCuyo) y Diseñadora Escenográfica por la Facultad de Artes y Diseño de la misma universidad. Su área de investigación son los estudios teatrales y de performance de la ciudad de Mendoza en diálogo con la filosofía y la literatura. Actualmente desarrolla una beca posdoctoral otorgada por CONICET y dicta talleres en espacios no formales. Desde 2013 trabaja como asistente del dramaturgo y director Manuel García Migani en las puestas «Mi humo al sol» (2013- 2021) y «Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche» (2015- 2018). Ha colaborado con el grupo de danza teatro Otro ojo, La rueda de los deseos, entre otros. Además ha realizado trabajos para vendimia en distintos ámbitos entre 2006 y 2015.

Nicolás Perrone. Profesor de Filosofía por la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo). Se desempeña en docencia en Epistemología y Filosofía Contemporánea en la Universidad de Congreso (UC). Es becario doctoral del CONICET, donde desarrolla actividades de investigación sobre la filosofía de Gilles Deleuze, estética y filosofía del teatro. Es autor de artículos y capítulos de libros referidos a esas áreas. Participa como actor de la compañía de teatro experimental Los Toritos (Mendoza), con la cual realiza laboratorios de investigación teatral y ha desarrollado actividades artísticas de extensión y gestión de espacios culturales independientes. Ha puesto en escena numerosas obras de teatro, colaborado en producciones audiovisuales, en performances y recibido distinciones grupales e individuales. Entre sus últimas producciones artísticas se encuentran: *Yocasta* (Mendoza, 2016), *Bajorrelieve apocalíptico* (Mendoza 2018) y *Paraíso Elemental* (Mendoza, 2020)

Laura Derpic Burgos. Se formó como dramaturga en la EMAD de Buenos Aires (Argentina), realizó el Máster en Creación Teatral en la Universidad Carlos III de Madrid (España). Tiene un Diplomado en Gestión Cultural de la Universidad Nuestra Señora de La Paz (Bolivia) y una Licenciatura en Derecho de la Universidad Católica Boliviana (Bolivia). Ha publicado diversos ensayos y obras de teatro: *Del polvo de las esquinas*, (2020). *Los Rubiecitos* (2016). *Coca Cola con Gasolina*, (2008). Tesis de Licenciatura: «El respeto a las lenguas originarias en los procesos legislativos» 2006. Fue docente de dramaturgia en el Centro Cultural General San Martín, en Buenos Aires,

(Argentina); Programa de Cine de la Universidad Mayor de San Andrés, Escuela Andina de Cine, ambas en La Paz, (Bolivia); y desde 2013 gestiona talleres de dramaturgia de manera independiente en diferentes ciudades y formatos. Es cofundadora del colectivo autogestivo Artistas x Artistas – Bolivia que gestiona diferentes actividades para apoyar a otrxs artistas que así lo necesiten.

Fabiana Grasselli. Docente de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Cuyo e investigadora del CONICET. Sus temas de investigación gravitan en torno a los vínculos entre testimonio y literatura en Argentina desde una perspectiva de género y a la relación entre experiencias políticas de mujeres y lenguaje, acerca de los cuales ha publicado diversos ensayos y artículos. Ha dictado cursos y seminarios sobre esa temática en distintas instituciones educativas del nivel superior. Ha participado de diversas experiencias académicas y de militancia vinculadas a la memoria social y los derechos humanos. Es activista feminista. Integra La Malona Colectiva Feminista

val flores. Escritora y activista de la disidencia sexual lesbiana feminista prosexo, maestra masculina antiespecista. Desertora de las instituciones, apasionada por la teoría sin filiación académica, trabajadora precarizada de la palabra. Se dedica a la escritura ensayística/poética y a la experimentación pedagógica en el cruce de prácticas artísticas y educativas mediante talleres y performances. Fue integrante del grupo de activismo artístico-político de lesbianas feministas «fugitivas del desierto» en la ciudad de Neuquén (2004-2008). Formó parte del equipo creador de Potencia Tortillera, archivo digitalizado del activismo lésbico de Argentina (2011-2015). Entre sus publicaciones se encuentran: i*nterruqciones, ensayos de poética activista* (2017); *La intimidad del procedimiento. Escritura, lesbiana, sur como prácticas de sí* (2016); *Tropismos de la disidencia* (2017); *Ella, no. 57 laconismos postapocalípticos (o la masacre de una lesbiana eremita)* (2018); *Una lengua cosida de relámpagos* (2019).

Gero Caro o Gerónimo Carolina González Devesa. Médique generalista, activista, militante trans, no binarie, parte del programa de salud sexual y reproductiva de Mendoza, referente en el departamento de San Martín. Participa en diferentes programas y actividades no solo dentro de colectivos de disidencia

sexual, feministas o no binarios y de salud, sino también en programas educativos, radiales y televisivos y en el colectivo Todes con DNI.

Referencias

ADORNO, THEODOR

1962 «El ensayo como forma», en *Notas sobre literatura*, Barcelona: Ariel, referencia citada en página 79.

1993 *Consignas*, Buenos Aires: Amorrortu, referencia citada en páginas 78, 90.

ALCÁNTARA SÁNCHEZ, MARÍA ÁNGELES

2013 *Una Archiva del DIY (Do It Yourself): autoedición y autogestión en una fanzinoteca feminista-queer*, Tesis de Doctorado, Universidad de Murcia, Murcia, referencia citada en páginas 36, 41.

ALVARADO, SARA y PABLO VOMMARO

2010 (comps.), *Jóvenes, cultura y política: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas (1960-2000)*, Buenos Aires: CLACSO, referencia citada en página 38.

AMADO, ANA MARÍA

2009 *La imagen justa. Cine argentino y política, 1980-2007*, Buenos Aires: Colihue, referencia citada en páginas 12, 13, 16.

APPLE, MICHAEL

2000 *Teoría crítica y Educación*, Madrid: Miño y Dávila Editores, referencia citada en página 84.

ARGUEDAS, ALCÍDES

1975 *Historia general de Bolivia*, La Paz: Gisbert & Cía, referencia citada en página 135.

ARTAUD, ANTONIN

2008 *El teatro y su doble*, Arenal: San Salvador de Jujuy, referencia citada en página 100.

AXAT, JULIÁN

2018 *Los hijos ante la ley. Pos-memoria, poesía y justicia*, recuperado de <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_17/axat_mesa_17.pdf>, referencia citada en página 14.

BARRANCOS, DORA

1996 *La escena iluminada. Ciencias para trabajadores.1890-1930*, Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, referencia citada en página 82.

BARTHES, ROLAND

1988 «De la obra al texto», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Paidós, referencia citada en página 73.

1999 *Mitologías*, México, DF: Siglo XXI, referencia citada en página 74.

BAUMAN, ZYGMUNT

2005 *Identidad*, Buenos Aires: Losada, referencia citada en páginas 126, 127, 131, 132.

BEAULIEU, ALAIN

2012 *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze*, Buenos Aires: Letra Viva, referencia citada en página 108.

BELLESSI, DIANA

1988 *Eroica*, Buenos Aires: Ultimo Reino, referencia citada en página 145.

BENJAMIN, WALTER

2012 *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*, Buenos Aires: Godot, referencia citada en página 62.

BERARDI, FRANCO

2007 *Generación Post-Alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Tinta Limón: Buenos Aires, referencia citada en página 62.

BERGONZI, EZEQUIEL

2020 «La educación marcada por la pandemia», en *Página 12* (8 de octubre de 2020), recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/297436-la-educacion-marcada-por-la-pandemia>, referencia citada en página 150.

BERLANT, LAUREN

2020 *El optimismo cruel*, Buenos Aires: Caja Negra, referencia citada en página 149.

BOURDIEU, PIERRE

2011 *Pierre Bourdieu en Argelia. Imágenes del desarraigo*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, referencia citada en página 123.

BOURRIAUD, NICOLAS

2007 *Postproducción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, referencia citada en página 61.

BRAIDOTTI, ROSI

2000 *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires: Paidós, referencia citada en página 84.

BRAVO, NAZARENO

2019 «Arte activista e intervenciones visuales en la lucha por la memoria y la justicia. Experiencias recientes de HIJOS-Mendoza», en *Apuntes y reflexiones sobre las Artes, las Historias y las Metodologías*, comp. por Noemí Cinelli, Santiago de Chile: Universidad Autónoma de Chile, págs. 84-100, referencia citada en página 25.

BREA, JOSÉ LUIS

2002 *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca: CASA, referencia citada en página 57.

BRIZTMAN, DEBORAH

2005 «Educación precoz», en *Pensando queer. Sexualidad, cultura y educación*, ed. por Susan Talburt y Shirley Steinberg, Barcelona: Editorial Graó, referencia citada en página 82.

BUTLER, JUDITH

1998 «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», en *Debate Feminista*, vol. 18, págs. 296-314, referencia citada en página 19.

2004 *Lenguaje poder e identidad*, Madrid: Síntesis, referencia citada en páginas 19, 24, 30, 32.

2007 *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, referencia citada en páginas 19-21.

2019 «La política de la memoria contra el nuevo negacionismo», en *Revista Haroldo*, recuperado de <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=382>, referencia citada en página 18.

CARNEALI, DAVIDE

2010 *La Crisis del drama en la Contemporaneidad: Attempts on her life de Martin Crimp*, Tesis de Doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona, recuperado de <https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl_2072_83182/Davide_Carnevali_-_Treball_de_recerca.pdf>, referencia citada en página 129.

CARRI, ALBERTINA

2018 «Monstrare», en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n.º 14-15, págs. 184-190, referencia citada en página 31.

CASTELLS, MANUEL

1999 *La sociedad red*, Madrid: Alianza, referencia citada en página 61.

CASTILLO, ALEJANDRA

2011 «El feminismo no es un humanismo», en *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*, Coordinadora Universitaria por la Diferencia Sexual, referencia citada en página 151.

2020 *Adicta imagen*, La Cebra, referencia citada en página 5.

CERLETTI, ALEJANDRO

2008 *Repetición, novedad y sujeto en la educación. Un enfoque filosófico y político*, Buenos Aires: Del Estante Editorial, referencia citada en página 87.

CHÁVEZ, BRITTANY y DORIS DIFARNECIO

2014 «Decolonizando acciones públicas contra el Feminicidio o con cuerpos disidentes: el performance y la plataforma arte acción en Chiapas México», en *Calle 14: Revista de Investigación en el campo del Arte*, n.º 9, págs. 30-43, referencia citada en página 23.

CIANCIO, BELÉN

2009 «Estudios visuales. Consideraciones epistemológicas desde una filosofía crítica», en *Perspectivas Metodológicas*, n.º 10, págs. 49-65, referencia citada en página 73.

2017 «Ante el límite de la representación en el documental: cuerpo filmado, filmado-hablante, filmante, (anti)expectante», en *Helix*, n.º 10, págs. 234-256, referencia citada en página 89.

2021 *Estudios sobre cine: (pos)memoria, cuerpo, género*, Buenos Aires: Biblos, referencia citada en página 28.

COSSO, PABLO

2011 «La radicalidad sin estructuras; panorama histórico-antropológico del movimiento punk en Argentina», en *Segunda Jornadas de Antropología. Libro de ponencias y comunicaciones*, comp. por Rossana Ledesma, Salta: Universidad de Salta, referencia citada en página 40.

DE LAURETIS, TERESA

1996 «La tecnología del género», en *Mora*, n.º 2, págs. 6-34, referencia citada en páginas 11, 77, 83.

DE LEÓN MARGARITT, TEO [seudónimo de Tomás Timoteo Milani]

1947 *Historia y filosofía del cine*, Buenos Aires: Impulso, referencia citada en páginas 28, 29.

DELEUZE, GILLES

1987 *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires: Paidós, referencia citada en página 4.

1996 *Crítica y Clínica*, Barcelona: Anagrama, referencia citada en página 134.

2003 «Un manifiesto menos», en *Superposiciones*, Buenos Aires: Ediciones artes del sur, referencia citada en páginas 99, 102, 103.

2007 *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia: Pre-Textos, referencia citada en página XIII.

DELEUZE, GILLES y FÉLIX GUATTARI

2010 *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos, referencia citada en páginas 16, 103, 104.

DELFINO, SILVIA

1999 «Género y regulaciones culturales. El valor crítico de las diferencias», en *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura*, comp. por Fabricio Forastelli y Ximena Triquell, Córdoba: UNC, referencia citada en página 80.

DENZIN, NORMAN

2003 «The Call to Performance», en *Symbolic Interaction*, vol. 26, n.º 1, págs. 187-207, referencia citada en página 87.

DENZIN, NORMAN e YVONNA LINCOLN

2005 *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Londres: Sage, referencia citada en páginas 88-90.

DERPIC BURGOS, LAURA

2016 *Los Rubiecitos*, La Paz, referencia citada en páginas 133, 135-137.

DERRIDA, JACQUES

1997 *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta, referencia citada en página 61.

2012 *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, referencia citada en páginas 100, 101.

DESCOMBES, VINCENT

1998 *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*, Madrid: Cátedra, referencia citada en página 75.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES

2007 *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid: Cátedra, referencia citada en página 27.

2012 *Arde la imagen*, México, DC: Ve, referencia citada en página 8.

2014 *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial, referencia citada en páginas 7, 8.

DIONISIO, PETRIELLA y SARA SOSA MIATELLO

1976 *Diccionario Biográfico Italo-Argentino*, Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, referencia citada en página 28.

DOSSE, FRANÇOIS

2010 «Los compromisos políticos de Gilles Deleuze», en *Deleuze político. Nueve cartas inéditas de Gilles Deleuze*, ed. por Yves Charles Zarka *et al.*, Buenos Aires: Nueva Visión, referencia citada en página XIII.

DUBATTI, JORGE

2007 *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel, referencia citada en página 113.

DUSCHATZKY, SILVIA; GABRIELA FARRÁN y ELINA AGUIRRE

2010 *Escuelas en escena. Una experiencia de pensamiento colectivo*, Buenos Aires: Paidós, referencia citada en página 83.

ELTIT, DIAMELA

1983 *Lumpérica*, Santiago de Chile: Ediciones del Ornitorrinco, referencia citada en página 154.

ESPINOSA-MIÑOSO, YUDERKIS

2003 «A una década de la performatividad: De presunciones erróneas y malos entendidos», en, vol. 3, n.º 1, págs. 27-44, referencia citada en página 21.

FEDERICI, SILVIA

2010 *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Buenos Aires: Tinta Limón, referencia citada en página 28.

FISCHER LICHTE, ERIKA

2006 «Volver a leer: La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo de las ciencias de la cultura», en *Revista Indagación*, n.º 20, referencia citada en página 116.

FISCHER-LICHTE, ERIKA

2011 *La estética de lo performativo*, Madrid: Abada Editorial, referencia citada en página 116.

FLORES, VAL

2011 *Interruqciones*, recuperado de <http://escritoshereticos.blogspot.com.ar/2011_07_01_archive.html?view=classic>, referencia citada en página 90.

2012 *Tierna depravación*, Coordinadora Universitaria por la Diferencia Sexual, recuperado de <http://escritoshereticos.blogspot.com/2012/10/tierna-depravacion.html>, referencia citada en página 142.

2017 *Interruqciones*, Córdoba: Editorial Asentamiento Fernseh, referencia citada en páginas 141, 146, 151.

2019 *Deseo de escritura. Modulaciones poéticas de la disidencia sexual*, recuperado de <http://escritoshereticos.blogspot.com/2019/02/deseo-de-escritura-modulaciones.html>, referencia citada en página 153.

FOUCAULT, MICHEL

1991 *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, DF: Siglo XXI, referencia citada en página 89.

1996 *Genealogía del racismo*, Buenos Aires: Editorial Altamira, referencia citada en página 81.

GARBATZKY, IRINA

2013 *Los ochenta reciénvivos: poesía y performance en el Río de La Plata*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, referencia citada en página 116.

GILMAN, CLAUDIA

2012 *Entre la pluma y el fusil; debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI, referencia citada en páginas 37, 38.

GIROUX, HENRY

1997 *Los profesores como intelectuales. Hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*, Barcelona: Paidós, referencia citada en página 80.

GIROUX, HENRY y PETER MCLAREN

1998 *Sociedad, cultura y educación*, Madrid: Miño y Dávila, referencia citada en página 91.

GRIMSON, ALEJANDRO

2011 *Los límites de la cultura; crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires: Siglo XXI, referencia citada en página 41.

GROYS, BORIS

2009 *La topología del arte contemporáneo, en [esferapública]*, recuperado de <https://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo>, referencia citada en página 61.

2016 *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires: Caja Negra, referencia citada en página 61.

GUASCH, ANNA MARÍA

2011 *Arte y archivo, 1920- 2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal, referencia citada en página 61.

GUBER, ROSANA

2011 *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Buenos Aires: Siglo XXI, referencia citada en página 77.

HIJA DE PERRA

2014 «Interpretaciones inmundas de cómo la teoría queer coloniza nuestro contexto sudaca, pobre, aspiracional y tercermundista, perturbando con nuevas construcciones genéricas a los humanos encantados con la heteronorma», en *Revista Punto Género*, n.º 4, págs. 9-16, referencia citada en página 23.

HIRSCH, MARIANNE

2015 *La generación de la posmemoria. Escritura visual y cultura visual después del Holocausto*, Madrid: Carpe Noctem, referencia citada en páginas XI, 12, 16-18, 24, 63, 85.

HUYSSEN, ANDREAS

2009 «Prólogo: Medios y memoria», en *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, comp. por Claudia Feld y Jessica Stites Mor, Buenos Aires: Paidós, referencia citada en página 8.

KREIMER, JUAN CARLOS

1978 *Punk, la muerte joven*, Madrid: Bruguera, referencia citada en página 39.

LAPOUJADE, DAVID

2016 *Deleuze. Los movimientos aberrantes*, Buenos Aires: Cactus, referencia citada en página 104.

LEHMANN, HANS-THIES

2013 *Teatro Posdramático*, México, DF: Cendeac y Paso de gato, referencia citada en página 118.

LUNA, MIGUEL

2006 *Mendoza territorio punk*, Tesis de Grado, UNCuyo, referencia citada en página 41.

MELLADO, JUSTO PASTOR

2003 «Historias locales, archivo, musealidad», en *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, n.º 3, págs. 50-54, ISSN: 1666-8197, referencia citada en página 54.

2015 *Escenas Locales. Ficción, historia y política en la gestión de arte contemporáneo*, Buenos Aires: Curatoría Forense, referencia citada en página 54.

MORRIS, MARLA

2005 «El pie zurdo de Dante pone en marcha la teoría queer», en *Pensando queer. Sexualidad, cultura y educación*, ed. por Susan Talburt y Shirley Steinberg, Barcelona: Editorial Graó, referencia citada en página 83.

MORRISON, TONY

2003 «Construimos lenguaje», en *Discursos Premios Nobel*, Bogotá: Común Presencia, vol. 2, págs. 49-59, referencia citada en página 24.

NOBLIT, GEORGE; SUSANA FLORES y ENRIQUE MURILLO

2004 *Post Critical Ethnography: Reinscribing Critique*, Nueva Jersey: Hampton Press, referencia citada en página 85.

PADILLA, MARCELO *et al.*

2001 *Extramuros: la historia del movimiento de rock mendocino*, Mendoza: FCPyS, referencia citada en página 40.

PAVIS, PATRICE

2016 *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, México, DF: Paso de Gato, referencia citada en página 118.

PÉCHIN, JUAN

2017 «Entre lo queer y lo cuir: arte, política y críticas pedagógicas en Argentina», en *Interalia. A Journal of Queer Studies*, referencia citada en página 81.

PÉREZ, MARIANA EVA

2011 «Para Virginia Ogando», en *Saladillo Diario*, referencia citada en página 14.

PERLONGHER, NÉSTOR

2008 *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires: Colihue, referencia citada en página 91.

PRECIADO, BEATRIZ

2002 *Manifiesto contrasexual*, Madrid: Editorial Ópera Prima, referencia citada en página 78.

2008 *Testo yonqui*, Madrid: Espasa Calpe, referencia citada en página 167.

PRIVIDERA, NICOLÁS

2014 *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*, Córdoba: Los Ríos, referencia citada en páginas 4, 14.

RADI, BLAS

2018 *Yo soy Juan*, recuperado de <https://www.revistaanfibia.com/yo-soy-juan/>, referencia citada en página 157.

RANCIÈRE, JACQUES

2014 *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires: Prometeo, referencia citada en páginas 58, 63, 99.

RIVERO DE JIMENEZ, GLADYS

1970 *Alma de Niño*, La Paz: Ed. Jiménez, referencia citada en página 133.

ROCKWELL, ELSIE

2009 *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*, Buenos Aires: Paidós, referencia citada en páginas 76, 87, 90.

ROGOFF, IRIT

2003 *Del criticismo a la crítica y a la criticabilidad*, trad. por Marcelo Expósito, Instituto europeo para políticas culturales progresivas (EIPCP), recuperado de <https://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/es?hl=rogoff>, referencia citada en página 153.

2010 «¿Qué es un teórico?», en *El estado de la crítica de arte*, ed. por James Elkins, trad. por Guillermo Vanegas, Privado-Textos, recuperado de <https://privadotextos.wordpress.com/2014/06/17/el-estado-de-la-critica-de-arte>, referencia citada en página 150.

2017 «Los desencantados», en *Eremuak*, n.º 4, págs. 45-50, ISSN: 2444-6319, recuperado de <http://www.eremuak.net/es/eremuak4>, referencia citada en página 152.

ROLNIK, SUELY

2010 «Furor de Archivo», en *Errata*, n.º 1, págs. 38-53, ISSN: 2145-6399, referencia citada en página 63.

RONELL, AVITAL

2008 *Pulsión de prueba. La filosofía puesta a examen*, Buenos Aires: Interzona Editora, referencia citada en página 78.

SÁNCHEZ DURÁ, NICOLÁS

1996 «Prólogo», en Clifford Geertz, *Los usos de la diversidad*, Barcelona: Paidós, referencia citada en página 90.

SARLO, BEATRIZ

2005 *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires: Siglo XXI, referencia citada en página 12.

SCHINDEL, ESTELA

2008 «Siluetas, rostros, escraches; memoria y perfomance alrededor del movimiento de derechos humanos», en *El Siluetazo*, ed. por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, referencia citada en página 25.

SCHMIED, ALEJANDRO

2018 *Libro de fanzines*, Buenos Aires: Tren en movimiento, referencia citada en páginas 36, 40, 45.

SILVESTRI, LEONOR

2016 Games of Crohn. *Diario de una internación*, Buenos Aires: Milena Cacerola, referencia citada en páginas 31, 32.

SOSA, CECILIA

2014 *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship. The Performances of Blood*, Nueva York: Boydell & Breuer, referencia citada en páginas 25, 26.

SPIVAK, GAYATRI

2012 *An aesthetic education in the era of globalization*, Cambridge: Harvard University Press, referencia citada en página 147.

STEYERL, HITO

2014 *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires: Caja Negra, referencia citada en páginas 61, 62.

2018 *Arte duty free*, Buenos Aires: Caja Negra, referencia citada en páginas 61, 62.

TAUSSIG, MICHAEL

1999 *Defacement. Public secrecy and the labor of the negative*, Stanford: Stanford University Press, referencia citada en página 88.

TAYLOR, DIANA

2012 *Performance*, Buenos Aires: Asunto impreso ediciones, referencia citada en página 116.

THOMAS, JIM

1993 *Doing Critical Ethnography*, California: Sage Publications, referencia citada en páginas 85, 87.

VÁZQUEZ, INÉS

1990 «Venid a ver la sangre por las calles», en *Nueva Sociedad*, n.º 105, referencia citada en página 40.

VERTOV, DZIGA

1974 *Cine-ojo*, Barcelona: Fundamentos, referencia citada en página 61.

WEEKS, JEFFREY

1998 *Sexualidad*, Barcelona: Paidós, referencia citada en página 83.

WILLIAMS, RAYMOND

1971 «Literatura y sociología: a la memoria de Lucien Goldman», en *New Left Review*, referencia citada en página 39.

WITTIG, MONIQUE y SANDE ZEIG

1976 *Borrador para un diccionario de las amantes*, Buenos Aires: Editorial Lumen, referencia citada en página 143.

Índice de autores

Colofón

La producción de este libro se realizó utilizando herramientas de *software* libre, el trabajo de composición tipográfica y edición se realizó con el lenguaje LaTeX, la salida a pdf con el *driver* de LuaLaTeX.

Las familias tipográficas utilizadas dentro del libro son: IBM Plex, una superfamilia de tipografía abierta, diseñada y desarrollada conceptualmente por Mike Abbink en IBM con colaboración de Bold Monday y Linux Libertine una tipografía digital creada en 2003 por Philipp Poll en el Proyecto de Fuentes Abiertas «Libertine».

La compilación de artículos, ensayos y entrevistas *Imágenes paganas: otras memorias, otros géneros*, presenta una cartografía, fragmentaria, entre prácticas situadas y dispositivos y categorías de análisis que se producen a nivel global, en relación a una alteridad de memorias, imágenes y géneros. El libro no está dividido en ejes sino que, desde el concepto deleuzo-guattariano de paisaje (no sólo como composición geográfica de lugares, sino con una dimensión política y como multiplicidad), podría decirse que se presentan tres diferentes. En el primero "Imágenes y archivos", se reúnen los trabajos de Belén Ciancio, Nazareno Bravo, Patricia Benito, Luis Ignacio García y Juan Péchin. Desde el estudio preliminar de los conceptos de imagen (y sus mutaciones en marcos virales), archivo, género, transmisión, representación, performatividad y posmemoria, se trabaja -desde diferentes tramas (est)éticas, activistas y epistemológicas- con documentales, imágenes paganas, fanzines y artes visuales, derechos y educación sexual, a nivel local y global. Otro paisaje, donde se repiten y diferencian algunos de los conceptos principales, se delinea en "Teatro y performatividad", con los artículos de Nicolás Perrone, Marina Sarale y el ensayo de Laura Derpic. Aquí se abordan prácticas experimentales, minoritarias, o sus inflexiones críticas, andamiajes de la escritura, obras no incluidas, generalmente, en los estudios teatrales de circulación institucional ni enmarcadas en la producción centralizada. El último paisaje con entrevistas a val flores y a Gero Caro, evoca, como «entrever», más que un intercambio pautado de información, la imposibilidad de una visibilidad completa en el intersticio de preguntas y respuestas.

www.edicionesimagomundi.com

